341
يوليو
2007



سوسيولوجيا الفن
طرق للرؤية

منتدى سور الأزبكية

ترجمة: د. ليلى الموسوي مراجعة: د. محمد الجوهري
تحرير: ديفيد إنغليز وجون هغسون

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

341

سوسيولوجيا الفن

طرق للرؤية

ترجمة: د. ليلى الموسوي   مراجعة: د. محمد الجوهري

تحرير: ديفيد إنغليز   وجون هغسون



يوليو 2007

العنوان الأصلي للكتاب

The Sociology of Art

Ways of Seeing

Edited by

David Inglis & John Hughson

(Palgrave Macmillan, New york, 2005)

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

جمادى الآخرة ١٤٢٨ - يوليو ٢٠٠٧

1

التفكير في «الفن» سوسيولوجيًّا

ديفيد إنجليز*

مقدمة

تحيط سوسيولوجيا الفن بالعديد من الموضوعات والمسائل المتباينة، بدءا من التحليلات المحدودة النطاق micro-level، مثل دراسة كيف ينتج أو يمارس أولئك الأفراد الذين يطلق عليهم «فنانون» إبداعاتهم الفنية. وصولا إلى التحليلات الكبرى واسعة النطاق macro-level، كالتفكير في مكانة الفن في البناء العام للمجتمعات الحديثة. وقد حول علماء الاجتماع - وغيرهم ممن يتبنون الأفكار السوسيولوجية - اهتمامهم إلى العديد من المسائل ذات الصلة بالأمور الفنية.

وسنحاول في هذا الفصل تحديد الموضوعات الرئيسة التي وجهت هذه البحوث، وكذلك تلك التي نشأت عنها. وتقوم سوسيولوجيا الفن - شأنها شأن فروع علم الاجتماع الأخرى - على العديد من الآراء النظرية ونقاط التركيز العملية. على الرغم من هذا، فإن هناك اتفاقا عاما - بين

«إن تعاريف ما هو فن وما ليس بفن ترتبط أشد الارتباط بعمليات الصراع والتضاد بين الجماعات الاجتماعية المختلفة»

المؤلف

العلماء من مختلف القناعات ـ حول العديد من المسائل الرئيسة. ولا يدعي هذا الفصل تقديم تغطية شاملة تماما لكل جوانب «سوسيولوجيا الفن». ومع ذلك، سنركز في ما يلي على نقاط الالتقاء بين مختلف العلماء ووجهات النظر المتباينة، وذلك بهدف توضيح مجموعة من الأفكار المشتركة التي يقوم عليها التحليل السوسيولوجي للفن.

سنتأمل في البدء كيف أن علماء الاجتماع قد تجاوزوا وجهات النظر السائدة حول ماهية «الفن» وما الذي يعنيه. ثم نفحص كذلك كيف مارس علماء الاجتماع عمليات مشابهة في ما يختص بمفهوم «الفنان». وبعد ذلك سنتطرق إلى كيف يتصل «الفن» و«المجتمع» كل منهما بالآخر. وأخيرا، سنبين ملامح التحليل السوسيولوجي لكيفية أداء «عوالم الفن» وظيفتها وكيفية ارتباطها بالقوى الاجتماعية العامة.

التضارب حول «الفن»

إن إحدى الفكر الرئيسة التي أسهم بها علم الاجتماع في فهم الأمور الفنية هي مفهوم أننا يجب ألا ننظر إلى لفظة «فن» نظرة سطحية، وألا نقبلها من دون نقد. ففي العالم الغربي المعاصر، تشير لفظة «فن» إلى مجموعة من الأمور التي تحوي أنواعا معينة من الرسم والنحت والكتب والأداء المسرحي والموسيقي، وغيرها. وفي الفكر البديهية في الحياة اليومية، تعتبر ـ وتعرف ـ أنواع معينة من الأشياء ذات طبيعة فنية بشكل واضح لا لبس فيه. إن فكرة أن مقطوعة غزلية لشكسبير، أو لوحة لفان غوغ، أو مسرحية لغوته، هي عمل فني، هو أمر واضح ليس في حاجة إلى إثبات، فمن الواضح أنها جميعا ذات طبيعة فنية. كما أنه من الواضح أن هناك «جوهرا» للفن، بحيث تكون بعض الأشياء فنية ـ بكل وضوح ـ وأخرى ليست كذلك.

لكن، أغلب أشكال سوسيولوجيا الفن تختلف مع مثل هذه الفكر البديهية حول ماهية «الفن» (Duvignaud, 1972: 23)، وبدلا من ذلك، يذهب علماء الاجتماع إلى أنه ليس لأي قطعة خصائص فنية ذاتية. ومن ثم، يميل علماء الاجتماع إلى الاعتقاد أن الطبيعة الفنية لأي عمل فني ليست طبيعة ذاتية ودائمة لتلك القطعة، بل هي صفة توسم بها من قبل بعض الجماعات المعنية بالشأن الفني، هم أفراد المجموعة الاجتماعية الذين تعزز اهتماماتهم عند

تعريف تلك القطعة بأنها «عمل فني» (Beker, 1984). قد تكون عملية وصف الأشياء بهذه الطريقة من دون قصد أو وعي تماما. مع ذلك، هناك فكرة مركزية في أغلب أشكال سوسيولوجيا الفن، ألا وهي أن صفة «فن» لا تكون محايدة أبدا. فبعض الجماعات الاجتماعية تتخذ على الدوام موقفا تكسب منه بطريقة أو أخرى عند وصف قطعة معينة بكونها «فنا»، أو العكس من ذلك، عند حجب هذه الصفة عن قطعة أخرى (Wolff, 1981: 40) بعبارة أخرى، تميل وجهة النظر السوسيولوجية إلى اعتبار «الفن» مكبلا بالسياسة، ومصطلح السياسة يسُتخدم هنا بأوسع معانيه، بحيث يشير إلى أشكال الصراع والنضال بين الجماعات الاجتماعية المختلفة.

من هذا المنظور، تشكل الأشياء التي يطلق عليها «قطع فنية» دائما جزءا من العالم الاجتماعي، حتى لو ادعت بعض الأطراف المهتمة أنها توجد بطريقة ما في مكان «أرفع» أو «ما وراء» المجتمع في عالم أسمى خاص بها. هذا هو مكمن معارضة علم الاجتماع لعلم الجمال الأكاديمي (Bourddieu, 1992 [1979]). فيدعي علم الاجتماع أن هذا الفرع من الفلسفة ينظر عادة إلى القطع الفنية على أنها موجودة بحد ذاتها ولذاتها. لكن الطرق التي يحاول بها علماء الجمال تفهم الطبيعة «البحتة» لـ «الفن» لا يمكن أن تتحقق إلا بتجاهل مقاصد وأهداف سبل انغماس هذه القطع الفنية في السياق الاجتماعي والسياسي. ويدعي علماء الاجتماع أنه من دون تحليل مثل هذه السياقات، سيظل تحليل الفن مغاليا في مثاليته وتجريده. وعلى المرء أن يدرك دائما أن الشيء لا يعد «فنا»، إلا لأن مجموعة من الأشخاص أو الجماعات ذات النفوذ قد عرفته على أنه كذلك.

إذا كان «الفن» صفة يسبغها أشخاص معينون على أشياء بعينها، فمن أين تتأتى هذه الصفة؟ يصر علماء الاجتماع على أن مصطلح «فن» ـ والألفاظ المرادفة له مثل: عمل فني وفنان ـ ليست سوى اختراعات تاريخية، ظهرت في الغرب لأول مرة منذ بضع مئات من السنين. وقبل ذلك الوقت، لم يوجد مصطلح «فن» بالمعنى المعاصر. عوضا عن ذلك، كان الناس في القرون الوسطى ينتجون أشياء ثقافية للاستخدام بطرق معينة. فالأيقونات الدينية على سبيل المثال التي كانت تصنع لتزيين الكنائس وإشعار المؤمنين بالجو الديني (Williams, 1981: 96) قد أعيد تعريفها عند تاريخ أحدث جدا ـ بشكل أساس منذ القرن التاسع عشر وماتلاه ـ كـ «فن» من قبل مجموعة من

الناس الذين كانوا مهتمين بتصنيفها بتلك الطريقة، مثل جماعات أمناء المتاحف ومؤرخي الفن. ومن المنظور السوسيولوجي، عندما تصف مجموعات كهذه مشغولات دينية من القرون الوسطى بأنها «فن»، فإنهم بطريقة غير مقصودة يعيدون تفسير الماضي في ضوء اهتماماتهم الخاصة. إنه في صميم اهتمام مثل هذه المجموعات ـ أولئك الذين يعملون أمناء محترفين لـ «الفن» ـ الاستحواذ على الماضي وادعاء الخبرة الاحترافية به والتحكم فيه. ولكنهم بعملهم ذلك، يأخذون الفكرة المعاصرة المحددة عما هو «فن» ويطبقونها ـ بشكل ينطوي على مفارقة تاريخية ـ على عصور لم تكن مثل هذه الفكرة معروفة فيها.

هذا وتنطبق المسألة نفسها، عندما ندرك أن فكرة «الفن» ليست مجرد اختراع حديث، بل هي اختراع غربي أيضا. فالمجتمعات خارج الغرب لا تعرف الفئات الغربية المعاصرة لكل من «الفن» و«الفنان» و«العمل الفني»، ومن ثم فهي لا تمتلك في الواقع بالمعنى الدقيق «فنا» (Shiner, 2001). فالمجتمعات الغربية المعاصرة فقط هي التي لديها «فن»، لأن مثل هذه المجتمعات وحدها هي التي تستخدم فئة «الفن» نفسه. واليوم عندما تعرض أشياء ثقافية من مجتمع غير غربي ـ مثل رسومات أبناء القبائل الأسترالية الأصلية أو غطاء الرأس للسكان الأصليين الأميركيين، في المتاحف الغربية على أنها «فن»، فإن هذه الأغراض قد مرت بعملية إعادة تفسير منظمة بالنسبة إلى قيمتها ووظيفتها، بشكل مغاير لطريقة فهمها في سياقها الاجتماعي الأصلي. في حين أن هذه الأشياء في الأصل كان ينظر إليها من قبل الشعب الذي صنعها واستخدمها كقطع ذات مغزى ديني أو احتفالي، أما عندما يطلق عليها التصنيف الغربي «فن» في سياق متحفي، فإنها بذلك تفقد معناها الثقافي الأصلي ويكون قد أعيد تعريفها من وجهة النظر الغربية. وهذا يبين أن «الفن» المعروض في المتاحف، وطرق عرضها وتقديمها ليست ـ ولن تكون ـ محايدة أبدا (Meyer, 1979; Price, 1989; Dubin, 1999).

كثيرا ما لوحظ أن مصطلح «فن» لا يستقيم بذاته، وإنما يوجد مع مصطلحات مناقضة له. فمنذ العصر الرومانسي كانت فئات «الثقافة الشعبية» و«ثقافة الجمهور» تقوم بدور نقيض «الفن» (Gans, 1974). فعلى حين يدل «الفن» على الأشياء التي صنعت بناء على تفكير عميق، والتي

تستعصي على الفهم القريب، فإن هذه الفئات الأخرى تدل على النقيض تماما، فهي تشير إلى الأمور السطحية، سهلة الفهم والمصنوعة من دون تفكير بوسائل تشبه انتاج السلع بالجملة في المصانع. قد يجد المرء فعليا مئات المفكرين الذين يجادلون عبر فترة القرن والنصف الماضية بأن «الفن» أرفع من «الثقافة الشعبية»، وتنعكس كتاباتهم تلك في موقف الجهور الذي يضع «الفن» في موقع أسمى من بقية الأشكال الثقافية. سنذكر مثالا واحدا شهيرا جدا لهذا النوع من الكتابة. قسم الناقد الفني الأميركي كليمنت غرينبيرغ في مقالة له نشرها عام ١٩٣٩ (1986، [1939]) عالم الأغراض الثقافية إلى فئتين، عدّ كلتيهما تصنيفين موضوعيين لا خلاف عليهما. من جهة «الفن الطليعي» Avant-grade art الذي ينتجه أشخاص ذوو رؤى وحكمة، ومثل هذا الفن لا يمكن أن يتذوقه إلا الأشخاص الذين يبذلون الجهد الفكري اللازم لذلك. من جهة أخرى الفن السوقي (*)، وهو مصطلح يصف بالنسبة إلى غرينبيرغ عالم «ثقافة الجمهور» مثل: سلاسل رسوم الكرتون الكاريكاتورية، أفلام هوليوود، الصحف والروايات المثيرة. وفي رأي غرينبيرغ أن «السوقي أمر ميكانيكي ويعمل وفقا لصيغ ثابتة. السوقي تجربة غير أصيلة وإحساس زائف. السوقي يتغير تبعا للذوق، ولكن يبقى دائما كما هو. السوقي هو خلاصة كل ما هو زائف في الحياة في عصرنا» (Greenberg, 1986 [1939]: 12). بالنسبة إلى غرينبيرغ والعديد من المثقفين من عصره والعصور اللاحقة، لم يكن هناك أدنى شك في أنه من «الطبيعي» أن يكون «الفن» (في هذه الحالة، ذا شكل طلائعي مثل التعبيرية التجريدية (**) في الرسم) أسمى من بقية أشكال الثقافة.

يرتاب علماء الاجتماع أشد الريبة في كل الادعاءات المرتكزة على «طبيعية» أي أمر، خصوصا التصنيفات المستخدمة لترتيب الأشكال الثقافية على سلم من «الأعلى» إلى «الأسفل». إذ يؤمن علماء الاجتماع بأن كل التصنيفات وطرق

(*) السوقي kitsch: المصطلح الغربي هو لفظة ألمانية دارجة بمعنى السوقي، أو الذوق السيئ، خصوصا في الفن [المترجم].

(**) التعبيرية التجريدية: حركة فنية أميركية نشأت بعد الحرب العالمية الثانية، وهي أول حركة فنية أميركية مؤثرة دوليا، وجعلت من نيويورك مركزا عالميا. وقد صاغ المصطلح الناقد الفني الأميركي روبرت كوتس Robert Coates في العام ١٩٤٦. يمتاز هذا الأسلوب بالتركيز على التلقائية والآلية في الإبداع عند مستوى اللاوعي. من أشهر فناني هذه الحركة ماكس إرنست Max Ernst [المترجم].

تصنيف الأشياء هي من وضع المجتمع، وهي عاكسة أو معبرة عن الظروف الاجتماعية لمجتمع بعينه أو مجموعة اجتماعية معينة فيه (Durkheim and Mauss, 1969 [1903]). فأي تصنيف أو انتقاء لما هو «فن» أو «ثقافة شعبية»، أو «جيد» أو «سيء»، أو «مصقول» أو «فج»، لا يمكن أن يكون «محايدا» أو «موضوعيا». قد يدعي أحدهم أن قطعة معينة تعد «فنا جيدا»، لكن شخصا آخر قد تكون لديه وجهة نظر مختلفة أشد الاختلاف إذا ما كان هذا الشخص ينتمي إلى مجموعة اجتماعية أخرى، ويستخدم طرقا أخرى لتصنيف الأشياء. فما يهم علماء الاجتماع بالنسبة إلى ما يعد «عملا فنيا» في أي ظرف، فضلا عن وصفه بالعمل الفني «الجيد»، أن هذا التقييم مشروط دائما بظروفه التاريخية، ونابع من ظروف حياة الجماعة التي ينتمي إليها أصحاب هذا التصنيف. وقد عبر عن ذلك عالم الاجتماع المعرفي كارل مانهايم (22 :[1936] 1985) بقوله «إن كل مفهوم... وكل معنى ملموس... إنما يمثل بلورة لتجارب مجموعة معينة». لذا فإن تعاريف ما هو فن وما ليس بفن ترتبط أشد الارتباط بعمليات الصراع والتضاد بين الجماعات الاجتماعية المختلفة، حيث تحاول كل جماعة من دون قصد - تقريبا - تعريف الواقع الثقافي بطريقة تناسب مصالحها على أفضل نحو ممكن. عندما يعرّف إنسان قطعة معينة بأنها «عمل فني عظيم»، يرى عالم الاجتماع أن ذلك لا يدلنا على حقيقة «العمل الفني» في حد ذاته بقدر ما يدلنا على ذوق وتفضيلات الجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها هذا الشخص. من هذا المنظور، عندما يؤكد كُتاب مثل غرينبيرغ على سمو نوع من الأنواع الثقافية فوق ما عداها، فإنهم يعجزون عن إدراك أن تقييمهم هذا غير «موضوعي»، بل في الواقع معبر عن ذوق جماعة اجتماعية معينة، وإنما يعبر كما في هذه الحالة عن رأي مثقف من الصفوة على درجة عالية من التعليم (Gans, 1978 [1966]) وهكذا لا يقترف هؤلاء الكتاب خطيئة التعالي الثقافي فقط، بل أيضا السذاجة وعدم القدرة على نقد الذات.

ولا يقتصر الأمر على أن الفكر حول ما هو «الفن» عند أناس معينين تعبر عن تفضيلات المجموعة التي ينتمون إليها. ففي رأي عدد من علماء الاجتماع، خصوصا المتأثرين بالأفكار الماركسية، أن الأفكار المهيمنة حول مفهوم «الفن» في مجتمع ما ستكون معبرة عن تفضيلات المجموعة الاجتماعية المهيمنة في ذلك المجتمع. إذ يذهب مانهايم (184 :1956) إلى أنه في المجتمعات «التي يرتكز

النظام السياسي والاجتماعي فيها بشكل أساس على التمييز بين أنواع البشر «الأعلى» و«الأدنى»، كذلك ينشأ تمييز نظير لذلك بين الأشياء «الأعلى» و«الأدنى» من المعرفة أو المتع الجمالية». بعبارة أخرى، حيثما يوجد تمييز طبقي بين الحكام والمحكومين، أو بين «الطبقات العليا» و«الطبقات الدنيا»، فإن الثقافة ستقسم على النسق نفسه. ستكون هناك ثقافة للطبقة الحاكمة توصف بأنها «عليا»، وثقافة للطبقات الدنيا تدمغ بأنها «أدنى». وقيمة قطعة معينة (مثل ما يوصف بأنه عمل «فني») تتضمن كيف ينظر إليها أفراد مجتمع ما، ويتحدد هذا المنظور ـ بدوره ـ من خلال سمات الشخص الذي أنتجها أو يقتنيها. لذا فإن القطع الثقافية التي ينتجها أو يستخدمها أفراد من الطبقة الدنيا سينظر إليها غالبية المجتمع على أنها ذات قيمة ضئيلة نسبيا. لكن القطع الثقافية التي ينتجها أو يستخدمها أشخاص من الطبقات العليا ستسبغ عليها قيمة عالية نسبيا. معنى ذلك إذن ـ وببساطة شديدة ـ أن الآراء السائدة في مجتمع معين حول ما هي الأشياء «الفنية» والأشياء غير الفنية ستكون شديدة الصلة بذوق وتفضيلات المجموعات الاجتماعية المهيمنة. هذه المجموعات المهيمنة قد تكون طبقات اجتماعية، أو قد تتخذ شكلا آخر، مثل الجماعات الإثنية. ويدعي بعض المثقفين الأمريكيين من ذوي الأصول الأفريقية أن «اللائحة المرجعية» من «الأعمال العظيمة» في الأدب (جين أوستن، جوزيف كونراد، هنري جيمس، وغيرهم) والتي كانت تدرس في المدارس والجامعات الأميركية حتى وقت قريب هي ـ من دون أدنى شك ـ اختلاقات نابعة من مركزية أوروبية، وليست تصويرا محايدا لما يشكل أدبا مهما (Corse and Griffin, 1997) فالبيض (أو النخبة المثقفة البيضاء) قد عرَّفوا ثقافتهم بـ «العليا»، في حين أنه في الواقع قد تكون بعض الأشكال الثقافية الأخرى مثل كتابات المؤلفين السود ـ جديرة بالاهتمام والدراسة بالدرجة نفسها. ولما كانت التصنيفات لما يعد «فنا» غير ثابتة أبدا، فإن بعض الأشكال الثقافية كالسينما أو موسيقى الجاز أو التصوير الفوتوغرافي، يمكن أن تعد عند نقطة زمنية «ثقافة شعبية»، وعند أخرى (بعض العناصر منها) يمكن أن تعرف كـ «فن» أو شيء مقارب له (Peterson, 1972; Christopherson, 1974; Lopes, 2002). مرة أخرى، فإن منظور علم الاجتماع يؤكد أن «الفن» هو دوما جزء من الدائرة الأوسع للحياة الاجتماعية، ولايمكن أن يعالج كما لو كان مجالا منعزلا تماما عن كل أنواع التأثيرات الاجتماعية، سواء الظاهرة أو الكامنة.

ومن الأمور التي تتغير مع تحول الزمان شهرة «عمل فني» معين أو نوع ثقافي معين، وكذلك مكانة الفنان نفسه. إن «أسهم» الفنان قد تكون متدنية جدا عند نقطة من الزمن ومرتفعة جدا عند أخرى، وتنجم هذه التحولات عن عمليات الصراع بين المجموعات الاجتماعية المختلفة، حيث تسعى كل جماعة إلى تصنيف الأشكال المفضلة لديها من «الفن» على أنها أعلى من الأشكال المفضلة لدى الآخرين (Lang and Lang, 1988). ومن شأن المنهج السوسيولوجي ذي التوجه التاريخي أنه يميل إلى القول بأن «اللائحة المرجعية» من «الأعمال الفنية العظيمة» هي مجرد اختلاق اجتماعي، وأن ترتيب هذه اللائحة يعتمد على ما تعتقده مجموعة معينة من الناس ـ خصوصا من ذوي السلطة ـ «فنا عظيما»، وأنها ليست مجرد تصوير للأعمال «العظيمة» في ذاتها. ومن الطرق التي يمكن بها أن تُسبَغ على «فنان» ما «شهرةٌ أبدية» ـ على الأقل لفترة زمنية ـ أن يوصف بأنه فنان «كلاسيكي» من قبل أولئك الذين يضعون المناهج المدرسية أو الجامعية. بهذه الطريقة، يعرَّف الفنان بوصفه شخصا تستحق أعماله الاعتناء بها، حتى مئات السنين بعد موته. ولكن من المنظور السوسيولوجي، كان من الجائز في ظروف أخرى، ألا يحظى أولئك بهذا الوصف مطلقا، وأن يحل محلهم آخرون ممن طواهم الإهمال أو النسيان. فربما كان شكسبير سيُنسى تماما في عصرنا هذا لو لم يكن الناس يبشرون نيابة عنه عبر القرون الماضية، ويشهدون على «عظمته»، ويصفون مسرحياته بأنها أشكال ثقافية «حاسمة» يجب إدراجها ضمن المناهج الدراسية لتلاميذ المدارس وطلاب الجامعات.

الجدل حول «الفنان»

كما أن «الفن» مصطلح حديث، أي التصنيف الغربي الذي يضفيه أشخاص أو جماعات اجتماعية معينة على أشياء معينة، كذلك مصطلح «فنان» حديث بالقدر نفسه، أي التصنيف الذي قد يسبَغ ـ أو لا يسبغ ـ على أناس معينين. ومن شأن تصنيف الشخص كفنان ـ في مجتمعنا ـ إضفاء عدد من المميزات عليه، مثل نوع معين من السلطة والمكانة، وربما الثروة أيضا. معنى هذا أنه في حالة تصنيف هذا الشخص بوصفه «فنانا»، وفي حالة قبول أعداد كبيرة من الناس هذا التصنيف، يترتب على ذلك كثير من المكاسب وكثير من الخسائر.

ويذهب علماء الاجتماع إلى أنه من غير الملائم تعميم فكرة «فنان» - بمعنى فرد منشغل بالأنشطة الإبداعية لإنتاج قطعة «فنية» - على كل المجتمعات. هذا لأن فكرة الفنان الفرد المنعزل هي فكرة غربية حديثة نسبيا ظهرت أول مرة في بواكير العصر الحديث (Williams, 1981:112). فقبيل هذا العصر في الغرب، وفي المجتمعات الأخرى في كل العصور، لم يكن هناك تصنيف مماثل. وذلك لأن مثل هذا العمل الإبداعي كان ينجَز عادة ضمن فريق وليس من قبل أفراد، لذا فإن فردية الفكرة الغربية الحديثة عن «الفنان» تعني أن المصطلح لا يمكن تطبيقه مباشرة على المجتمعات الأخرى، ولا حتى على المجتمع الغربي قبل العصر الحديث. كما أن فكرة «الفنان» بوصفه «عبقريا» ليست سوى ابتكار من عصر النهضة والحقبات المبكرة من العصر الحديث (Wolf, 1981:27; DeNora, 1995). ولم تبدأ فكرة الفنان العنيد المتقلب المزاج في التحول إلى نمط ثقافي إلا في أواخر القرن الثامن عشر، فعلى سبيل المثال، نجد أحد الأمثلة المبكرة عن تفخيم مثل هذه الشخصية في مسرحية غوته توركواتو تاسو (*) (Goethe, 1985 [1790]) التي ترجع إلى العام ١٧٩٠.

شهدت بواكير العصر الحديث انفصال فكرة «الحرفي الماهر»، الذي غدا يعني العامل الذي يشتغل حرفة يدوية، وفكرة «فنان»، الذي اكتسب معنى شخص كبير الموهبة ومزاجي يمتلك رؤية «فنية» متفردة (Gimpel, 1969: 5)، وهكذا فإن الصورة النمطية «للفنان» كشخص وحيد وانعزالي، في مقابل قيود المجتمع المهذب إنما هي من اختراع القرن التاسع عشر (Wolf, 1981: 11). ولكن لماذا سادت هذه الصورة عن الفنان في هذا الوقت تحديدا؟ أولا: لأن هذه الصورة كانت - في جانب منها - نتيجة لفهم الذات عند فناني العصر، الذين طوروا شكلا لتمثيل أنفسهم أكثر بريقا - وبالطبع أكثر خدمة للذات - مما كان متاحا في السابق. ثانيا: كان ذلك أيضا تمثيلا لموقع «الفنان»، ذلك الموقع الجديد الأقل استقرارا في دنيا تقسيم العمل. ومع تدهور نظام الرعاية، حيث كان الفنان يكلف - من قبل المشتري - بإنتاج قطعة معينة، اضطر الفنانون إلى إنتاج أعمال لسوق الفن، وعندها قد تشترى بضاعتهم أو لا تشترى (Zolberg, 1983). لذا فإن صورة الفنان الوحيد مرتبطة بظروف عدم استقرار العمل التي كان يواجهها العديد من الفنانين

(*) توركواتو تاسو: شاعر إيطالي من القرن السادس عشر [المترجم].

في أوائل القرن التاسع عشر وماتلاه. ثالثا: تطورت كذلك فكرة «الفنان» كفرد «عبقري» فذ من قبل شريحة واسعة من مفكري القرن التاسع عشر المعروفين باسم الرومانسيين، الذين سعوا للاحتجاج ضد ما وجدوه من تفاقم في الطبيعة الكئيبة والمبتذلة للحياة في المجتمع البورجوازي الصناعي القائم على الربح، وليس على الأخلاق أو القيم (Hauser, 1982:14). وقد أسس المفكرون الرومانسيون الصورة الجديدة «للفنان العبقري» كبطل يصارع ضد ذلك المجتمع المتجه إلى أن يصبح أقل إنسانية (Weiskel, 1976; Berlin, 2000). كذلك فإن الرومانسيين مسؤولون بشكل كبير عن تطوير فكرة كتابة لفظة Art، أي فن، بحرف كبير في البدء، كمجال خاص يكاد يكتسب صفة القداسة، منفصل ومتسام عن المجتمع العادي نظرا إلى سموه الروحي والأخلاقي. هذا النوع من «الفًن» كان يعتقد أنه من إبداع «الفنانين»، الأفراد المتميزين ورفيعي الموهبة، حتى إن لم نقل شديدي العصابية والخارجين على السيطرة (DeNora, 1978). إن نشاط هؤلاء الأفراد، ونظرا إلى خصائصه فائقة التفرد، لم يكن يقارن، ولا يمكن أن «يقارن بالإنتاج الممل من الأغراض العادية» (Coser, 1978: 225) وهكذا تذهب وجهة النظر هذه، إلى أن الفنان شخص عظيم يختلف كل الاختلاف عن بقية القطيع ويسمو عليه، ونتاجه - الفن - إنما هو تعبير فردي فريد عن مزاجه وشخصيته.

وهكذا يتضح من وجهات النظر هذه أن «الفن» قد غدا يعد - من نواح عديدة - بديلا للدين في مجتمع آخذ في التحول - بمعنى ما - إلى مجتمع مدني أكثر فأكثر، إذ كان ينظر إلى الفن على أنه «مقدس» من حيث الطبيعة، وأنه «يعلو» على سائر الاعتبارات الاجتماعية الأخرى. وعلى نحو ما اكتسب الفن هالة من القداسة، على الأقل في الطبقات العليا، خصوصا بينً المثقفين، الحارسين للقيم الأخلاقية التي هي أسمى من السعي وراء المال (Horkheimer, 1972). بالمثل، حظي الفنان - أو كاد - بمكانة الشخصية الدينية كفرد يجب أن يبجَّل بسبب ما أوتي من رؤية في الأمور «الروحية» الميتافيزيقية.

هذه الآراء التي تطور الجانب الأكبر منها - بالذات - في أوائل القرن التاسع عشر لاتزال تشكل المفاهيم المعاصرة للفن والفنانين. وتسعى سوسيولوجيا الفن إلى تحدي سلطة هذه الآراء على الفهم المعاصر لـ «الفن»، مجادلة بأنه لا يمكن لنا أن نبقى مدينين بالفضل لأفكار الرومانسيين وخلفائهم، لأنها غامضة بطريقة ما

وتقوم بإخفاء بعض طرق إنتاج وتوزيع واستهلاك ما نطلق عليه «فنا»، لذا يهتم علماء الاجتماع بإزالة الغموض عن فكرة «الفنان». من ذلك مثلا أنه يتم إسباغ صفة «عبقري» على أشخاص معينين دون سواهم، ولا يعد المفهوم مؤشرا إلى أي خواص ذهنية أو عقلية ذاتية قد يحوزونها (Becker, 1978) ولا شك في أن هذه النظرة إلى المواهب الفنية يمكن أن تفسر لنا لماذا لم يعرف مسار التاريخ الغربي سوى عدد محدود جدا من الفنانات «العظيمات» من النساء. وهذا ليس لأن النساء أقل موهبة من الرجال. السبب ـ جزئيا ـ هو أن النساء لم يكنّ يحظين بالفرص نفسها التي كانت متاحة للرجال للتعبير عن طاقاتهن الإبداعية. وسبب ذلك أيضا أن الأشخاص الذين كانوا يصنفون بعض المبدعين الثقافيين على أنهم «عباقرة» كانوا هم أنفسهم من الرجال، كما أن فكرة العبقرية كانت تفهم بوصفها سمة ذكورية. فضلا عن ذلك، فإن أنواع الإنتاج الثقافي التي كانت النساء في ما قبل القرن العشرين يوجهن للقيام به، مثل أشغال الإبرة، لم تكن توصف بأنها تستحق لقب التشريف «فن». بهذه الطرق المتباينة، يمكن الكشف عن انحياز ذكوري في فكرة «الفنانون العظماء» (Nochlin, 1973; Martindale, 1978; Parker and Pollock, 1981; Sydie, 1989; Tuchman, 1989; Battersby, 1994).

ثمة طريقة أخرى لمساءلة المفهوم الرومانسي «الفنان» تتمثل في التأكيد على حقيقة أن لا فنان يشكل عمله بمفرده كلية. فالفنانون يعتمدون، بشكل مباشر أو غير مباشر، على سلسلة من الأفراد الآخرين للقيام بما يقومون به، سواء كان رسم لوحة أو حتى كتابة قصيدة. بعبارة أخرى، يجب أن نبتعد عن أسطورة «الفنان» الفريد والمتفرد، إذا أردنا أن نفهم كيف يمكن لأفراد معينين ممن صنفوا كـ «فنانين» وتلقوا تدريبا «فنيا» (في مؤسسات تعرف باسم «معاهد فنية»)، كيف يسعون للحصول على قوّتهم (مثلا، السعي لنشر أعمالهم أو عرضها للبيع)، وكيف حتى في لحظاتهم الأكثر خصوصية وإبداعية يعتمدون بطريقة أو أخرى على أفراد آخرين ممن ينخرطون ضمن سلسلة كاملة من العلاقات الاجتماعية. على سبيل المثال، دراسة نوربرت إلياس Norbert Elias (1993) حول موتسارت Mozart تؤكد على الشبكات الاجتماعية المعقدة والمتداخلة للسلطة والتأثير التي كان الملحن مطوقا بها، بحيث إنه كان يتعين عليه في الغالب إنتاج موسيقى مبهجة للأفراد الذين كلفوه إنتاج الموسيقى، وليس إبداع ما كان يريده في قرارة نفسه. إن رؤية

موقع «الفنان» ضمن شبكات اجتماعية معقدة لا تحتاج فقط إلى التشديد على الحدود المفروضة على الفنانين، بل يمكنها أيضا أن تضع أيدينا على شبكات العلاقات الاجتماعية التي يجد الفنانون أنفسهم منخرطين فيها. هذا يمكن من فهم كيف يكون «فنان» ما منغمسا في تقسيم اجتماعي معين للعمل. يوضح بيكر (Becker, 1974: 767) هذه النقطة كما يلي:

انظر - بالنسبة إلى أي عمل فني - لكل النشاطات التي يجب إنجازها لكي يظهر هذا العمل في شكله النهائي. فعلى سبيل المثال، لكي تتمكن أوركسترا سمفونية من تقديم حفل، يجب أن تكون الآلات قد اخترعت أصلا، وأنه تمت صناعتها وصيانتها، وابتكرت فكرة ولحنت الموسيقى باستخدام هذه الفكرة، ويكون الناس قد تعلموا عزف النوتة الموسيقية على الآلات، وتم توفير المكان والزمان للتدريبات، ووزعت إعلانات الحفل، ورتبت الدعاية وبيعت التذاكر.

إن حرص سوسيولوجيا الفن على إقصاء الفنان عن موقعه المركزي السابق، كان يستهدف تبيان أن «الفن» هو دوما إنتاج جمعي وليس فرديا. حتى الشاعر - الذي يهيم في وحدته - يعتمد هو الآخر على العديد من الأفراد الآخرين، كل منهم يضطلع بأدواره الخاصة في التقسيم الثقافي للعمل، كمدرسيه الذين رعوا موهبته أو موهبتها، وأولئك الذين نشروا عمله بحيث تيسر للآخرين الاطلاع عليه.

وفي رأي كثير من علماء الاجتماع، أن دراسة ما يطلق عليه مجتمعنا «فنا» لا يمكن أن يتقدم إلا إذا تخلصنا من مصطلحات «الفن» و«العمل الفني» و«الفنان» شديدة التخصص والمشحونة أيديولوجيًا، واستبدلنا بها مصطلحات أكثر حيادية وأقل انحصارا داخل الحدود التاريخية مثل «الأشكال الثقافية» و«المنتجات الثقافية»، و«المنتجين الثقافيين» (Williams, 1977: 138; Wolff, 1981: 138; Bourdieu, 1993a) هذه المنتجات الثقافية - سواء كانت لوحاتٍ أو تماثيلَ، أو أشكالا موسيقية أو غيرها - يجب أن ينظر إليها على أنها من إبداع أنواع معينة من المنتجين الثقافيين، وأن مجموعة معينة من الناس تستخدمها ضمن سياقات اجتماعية محددة ومعينة. وباستخدام مصطلح «منتجات ثقافية» الأكثر حيادية لوصف بعض الأشياء، وإطلاق مصطلح «منتجين ثقافيين» على الأفراد الذين يصنعون هذه الأشياء، فإن عالم الاجتماع يسعى إلى التخلص

من وجهة النظر التي يرى أنها قد سيطرت على دراسة الأشكال الثقافية فترة طويلة جدا، أي محاولة فهم كل ما كان يصنف ضمن فئة الفن وحدها. إنها فئة جد محدودة ترتبط بسياق معين يحاول احتواء كل المنتجات الثقافية التي يصنعها ويستخدمها أفراد في مجتمعات متباينة. وهو مصطلح مشحون بشدة بحيث لا يمكن قبول معناه الظاهري واستخدامه ببساطة في دراسة مجتمعاتنا. ولما كان من مصلحة مجموعات اجتماعية معينة أن نعرِّف بعض الأشياء بوصفها «فنا» ومن مصلحة آخرين ألا نفعل، فإن مصطلح «فن» في حد ذاته لا يمكن أن يستخدم من دون تمحيص من علماء الاجتماع الذين يرغبون في فهم كيف ولماذا تتم عمليات التصنيف هذه. ببساطة متناهية، لكي نكون قادرين على دراسة الأمور الثقافية، يعتقد كثير من علماء الاجتماع أنه يجب رفض استخدام مصطلحات «فن» و«عمل فني» و«فنانين» أساسا لتحليلاتنا. وبدلا من ذلك تحتل هذه المصطلحات موقعا مهما من التحليلات نفسها.

«الفن» و«المجتمع»

تتضمن الدراسة السوسيولوجية للفن في الأساس فحص العلاقات بين «الفن» من جهة و«المجتمع» من جهة أخرى - على الرغم من أن هذا وصف مبسط لما تسعى إليه سوسيولوجيا الفن (Clarck, 1970) - وبشكل أكثر دقة، يطرح علم الاجتماع سؤالا جوهريا: بأي طرق تؤثر العلاقات والمؤسسات الاجتماعية في ابتكار وتوزيع وتذوق الأعمال الفنية؟ في هذا الجزء سننظر إلى الطرق التي قد نستخلصها من العلاقات بين عملية إبداع «الأعمال الفنية» و«المجتمع» (العلاقات الاجتماعية والبنى والمؤسسات).

ويمكن القول إن النظر في الفن «ضمن سياقه الاجتماعي» يضرب بجذور عميقة في دراسات الفن، سواء من علماء الاجتماع المحترفين، أو طلائع علماء الاجتماع الذين عاشوا قبل ظهور العلم المعروف باسم علم الاجتماع بشكله المحدد في أواخر القرن التاسع عشر، وبعض أنواع مؤرخي الفن. إذا نظرنا إلى تاريخ مثل هذه المحاولات، فسنجد أن أولى محاولات إرجاع ابتكار «الأعمال الفنية» إلى العوامل الاجتماعية قد ربطت الأعمال الفنية فعليا بالسياق الثقافي، وليس الاجتماعي، الذي أُنتجت فيه. ولعل أول طلائع علماء

اجتماع الفن كان العالم جيامباتيستا فيكو Giambattista Vico من مدينة نابولي في أوائل القرن الثامن عشر. ويرى فيكو، أن لكل ثقافة أسلوبها الخاص، وهو مبدأ خاص يتسم بالعمومية والشمول، بحيث إن كل جوانب الثقافة ـ بغض النظر عن مدى تنوعها الظاهري ـ بما في ذلك لغتها ومعتقداتها الدينية وعاداتها اليومية وفنها تتشرب جميعا الأفكار والمواقف الأساس نفسها (Berlin, 1976: xvii)، وعليه يذهب فيكو، إلى أن الثقافة هي بمنزلة «روح» المجتمع، التي تنفخ فيه الحياة، وفن المجتمع هو الأشد تعبيرا عن هذه الروح. على هذا الأساس يمكن النظر إلى الإنتاج الفني بوصفه تعبيرا عن أعراف وتقاليد المجموعة، وليس تعبيرا ذاتيا عن مزاج شخصي لفرد. فالشخص الفعلي (أو الأشخاص) الذين يبدعون هذه القطع الفنية يمكن النظر إليهم على أنهم يعبرون في إنتاجهم عن عقلية المجموعة أكثر من كونهم يعبرون عن نوع من «الرؤية» الفردية. هذه هي الطريقة التي تفهّم بها فيكو حالة ممثلة كالشاعر الإغريقي هوميروس. وقد ادعى فيكو أنه لم يكن هناك وجود فعلي لشخص يدعى هوميروس على الإطلاق. بل كانت الحكايات التي تنسب إلى هذا الاسم من إنتاج مؤلفين مجهولين من الثقافة الشفهية للإغريق القدماء، ألفها العديد من الحكواتية والمغنين الجوالين عبر فترة طويلة من الزمن. ولما كان «الشعب الإغريقي هو هوميروس»، فإن الأعمال الأدبية التي تبدو كأنها كانت من إنتاج «عبقرية» فردية كانت في الواقع منتجات تعبر عن الثقافة الشعبية في حينها (Vico, 1999 [1744]: 382).

وبعد ذلك تبنى بعض المفكرين أفكارا من هذا النوع في كل من فرنسا وألمانيا. في الأولى، أسماء مثل مدام دي ستيل (*) Madame de Stael (١٨٠٣) التي أجرت دراسات على الأدب والعوامل المؤثرة فيه كالدين والنظام القانوني وعادات وثقافات معينة. وفي أواخر القرن التاسع عشر، برز هيبوليت تين(**) Hippolyte Taine، الذي كثيرا ما يشار إليه بوصفه مؤسس

(*) مدام آن لويز جيرمين دي ستيل Anne Louise Germaine de Staël (١٧٦٦ـ١٨١٧): كاتبة سويسرية ناطقة بالفرنسية كان لها تأثير كبير في الذوق الأدبي الأوروبي في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر [المترجم].

(**) هيبوليت تين Hippolyte Adolphe Taine (١٨٢٨ـ١٨٩٣): ناقد ومؤرخ فرنسي ذو تأثير كبير في الحركة الطبيعية في المسرح والأفلام والأدب الفرنسي French naturalism. وهي حركة مناهضة للرومانسية والسريالية [المترجم].

سوسيولوجيا الأدب الحديثة، فقد حاول دراسة الأعمال الفنية ليس على أنها «مجرد لعبة خيالات فردية، أو نزوة معزولة لعقل متحفز، بل باعتبارها ترجمة للعادات المعاصرة، وتعبيرا عن نوع معين من التفكير» (Laurenson and Swingwood, 1972: 32). كذلك سيطر أسلوب المعالجة نفسه في ألمانيا. فالفيلسوف هيردر J. G. Herder (١٨٠٠)، أحد رواد الحركة الرومانسية المشار إليها سابقا، وكان له فضل دعم النظر إلى الفن في سياقه الثقافي، في محاولة لتفسير: لماذا تزدهر بعض أنواع الفن في سياقات ثقافية معينة دون غيرها. وفي الاتجاه ذاته وفي الوقت نفسه تقريبا، قدم هيغل (G. W. F. Hegel, 1975 a,b) تحليلا لكيف تعبر «روح» ثقافة ـ خصوصا أفكارها حول أكثر القيم نبالة وقيمة ـ عن نفسها بشكل كامل وشامل في الأعمال الفنية المنتجة في هذه الثقافة.

وكان لهذا النوع من التحليل الهيغلي أتباعه في علم الاجتماع في القرن العشرين. نشير على سبيل المثال إلى أعمال عالم اجتماع الأدب ليو لوفينتال (*) (١٩٧٥)، وهي أعمال تحلل تطور المسرحيات والروايات منذ القرن السادس عشر وما تلاه، بوصفها تعبيرات عن أعمق تطلعات الإنسان إلى الحرية، التي ميزت حقبا معينة في الحداثة الأوروبية. وانطلاقا من وجهة النظر نفسها، نلاحظ أن أعمالا لشخصيات مثل شكسبير وسيرفانتس Cervantes تحوي رؤى متميزة في كيفية فهم شعب معين في زمان ومكان محددين نفسه والعالم الذي يعيش فيه (Lowenthal, 1961: xii) وبالمثل سعى ماكس ويبر Max Weber ـ أحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث ـ إلى وضع «أعمال فنية» معينة ضمن سياقات ثقافية أكثر عمومية. في تقرير فيبر (١٩٥٨) حول تطور الأساليب في الموسيقى في الغرب، يذهب إلى أن الموسيقى الغربية قد تطورت بشكل أكثر رشدا من الموسيقى في بقية الحضارات، ولذا تعكس الطبيعة الرشيدة المتأصلة في الثقافة الغربية. فمنذ العصور الوسطى وما تلاها، اشتملت الموسيقى الغربية على سلم من اثنتي عشرة نغمة، على عكس مناطق أخرى، كالهند والصين، اللتين كانت لديهما مجموعة متباينة من السلالم والنغمات المتآلفة. وقد طور الملحنون الغربيون موسيقاهم على أساس من التجريب الرشيد باستخدام التوافيق الممكنة ضمن سلم الاثنتي عشرة

(*) ليو لوفينتال Leo Löwenthal (١٩٠٠-١٩٩٣): عالم اجتماع ألماني من أتباع مدرسة فرانكفورت في الماركسية الجديدة [المترجم].

نغمة. نتيجة لذلك تطورت الموسيقى الغربية بطرق مشتقة منطقيا من أنماط السلم الأساس. بالإضافة إلى ذلك يلاحظ فيبر أن الأوركسترا ظاهرة ثقافية مقصورة على الغرب الحديث. تقوم خصائصها على الترتيب الشكلي والمنطقي للأقسام المختلفة (آلات النفخ، الآلات الوترية، وهلم جرا). ولذلك لا مفر من تتبع طريقة التأليف لهذا النوع من التنظيم الموسيقي لقوانين وإجراءات تحقيق الانسجام الهارموني أكثر من بقية أنواع إنتاج الموسيقى. يؤكد فيبر أن رشد الموسيقى الغربية ليس سوى تعبير عن عمليات الترشيد ـ وعلامة عليها ـ التي كانت جزءا من تكوين الثقافة الغربية الحديثة بشكل عام. فسمة الرشد في الفن الغربي، على الأقل في شكل الموسيقى، إنما هي تعبير عن ثقافة سائدة عامة على درجة عالية من الرشد المميز للغرب (Feher, 1987).

لم تكن طرق معالجة الفن التي تصر على وضعه ضمن سياق ثقافي مؤثرة فقط في المراحل اللاحقة من عمر علم الاجتماع. بل نلمسها أيضا في قطاعات معينة من تخصص تاريخ الفن، مما يوضح حقيقة أن بعض أشكال التفكير في كلا التخصصين تشترك في الكثير. وقد تطور اتجاه مهم في البحوث في تاريخ الفن في البلدان الناطقة باللغة الألمانية تأثرا بنظرة هيغل عن الحاجة إلى رؤية الفن ضمن سياق ثقافي. فاهتم هينريش ولفلين (*) بتطوير «تاريخ فن من دون أسماء»، أي النظر إلى أعمال فنانين معينين على أنها تعبيرات عن أنماط أسلوبية كانت في حد ذاتها نتاج قوى ثقافية أعم وأشمل (Hauser, 1985 [1958]: 120, 124). وتشمل محاولات الدفاع عن هذا الأسلوب من تاريخ الفن، والذي يقترب من الاهتمامات السوسيولوجية حول الفن والفنانين، بعض شخصيات من القرن العشرين من أمثال إيروين بانوفسكي (**) Panofsky وآرنولد هاوزر (***) Hauser (1991). مرددا أصداء أفكار فيكو حول هوميروس، يذهب بانوفسكي (١٩٥١) إلى أن العمال الحرفيين الماهرين المجهولين الذي صمموا وبنوا الكاتدرائيات الأوروبية على الطراز القوطي في العصور الوسطى كانوا يعملون ضمن عقلية ثقافية عامة عبرت عن

(*) هينريش ولفلين Heinrich Wölfflin (١٨٦٤ـ١٩٤٥): ناقد فني سويسري شهير ذو تأثير كبير في تطوير التحليل الرسمي لتاريخ الفن في القرن العشرين [المترجم].

(**) إيروين بانوفسكي Erwin Panofsky (١٨٩٢ـ١٩٨٦): مؤرخ تاريخ فن ألماني أسس الدراسة الأكاديمية للأيقونات [المترجم].

(***) آرنولد هاوزر Arnold Hauser (١٨٩٢ـ١٩٧٨): مؤرخ تاريخ فن بريطاني من أصل هنغاري شهير، أثار كتابه التاريخ الاجتماعي للفن The Social History of Art ضجة كبيرة عندما نشرت النسخة الإنجليزية منه في الخمسينيات من القرن العشرين [المترجم].

نفسها في كل من العمارة والفلسفة المدرسية (السكولاستية) (*). فالبنية المعمارية للكاتدرائية في حد ذاتها تعكس مبادئ تشكيلية للأفكار السكولاستية، التي كانت تمثل النموذج الفكري السائد في أوروبا العصور الوسطى، حيث كل جزء من القضية يمكن استخلاصه منطقيا من الجزء السابق عليها. بهذه الطريقة يشدد بانوفسكي على أن العمارة كشكل من الممارسة «الفنية» كانت مرتبطة كلية بأنماط الفكر السائد في الثقافة الأوروبية الأعم في القرون الوسطى. وهكذا نتبين مجددا كيف وكان ينظر للأعمال الفنية ـ من خلال وضعها في سياقها ـ كتعبير عن الأشكال الثقافية الأعم.

ومن النماذج الكلاسيكية الحديثة لهذا النوع من التفكير دراسة إيان وات (Ian Watt, [1957] 1985) حول الروايات الإنجليزية في أوائل القرن الثامن عشر لمؤلفين مثل ديفو Defoe وريتشاردسون Richardson. يعزو وات طبيعة الشكل الروائي إلى التغيرات التي شهدتها الحياة الاجتماعية والثقافية بشكل عام في تلك الحقبة. على سبيل المثال، عمد كتاب سابقون من أمثال أفرا بيهن Aphra Behn إلى تسمية أبطالهم بأسماء نموذجية ـ مثلا السيد/ سيئ ـ Badman ليدللوا بوضوح على سمات ذلك الشخص. لكن تزايد الشعور بالفردية وتزايد الوعي بتفرد طبيعة كل شخص، هذا التزايد الذي كان يتطور في الثقافة العامة في إنجلترا في أوائل القرن الثامن عشر، كان يعكس الجيل الجديد من الروائيين الذين يسمون أبطالهم «بطريقة توحي بأنه يجب النظر إليهم على أنهم أشخاص معينون في محيط المجتمع المعاصر» (ibid.: 20). فضلا عن ذلك، يذهب وات إلى أن التركيز الجديد للروائي على أن الأفعال الماضية هي المؤدية إلى الأفعال الحالية، ليس سوى انعكاس للاختراعات في حقل العلوم الطبيعية، التي غدت رائدة في ابتكار توصيفات جديدة ودقيقة للسببية في عالم الطبيعة (ibid.: 26). لذا ينظر إلى الطريقة التي تحكى بها الحكاية، والشكل الذي تقدم به، على أنهما ثمرة من ثمار التغيرات الثقافية العامة.

واضح إذن أنه من المفيد فهم الأعمال الفنية في إطار الثقافة التي صنعت فيها. ولكن إحدى المشكلات عند تحليل الأعمال الفنية بهذه الطريقة هي أن مصطلح «ثقافة» يبدو شديد الإبهام. يضاف إلى ذلك أن الادعاء أن بعض

(*) الفلسفة السكولاستية (المدرسية) Scholastic philosophy: الفلسفة السائدة في القرون الوسطى بنيت على منطق أرسطو ومفهومه لما وراء الطبيعة. وقد كانت منهجا لتعليم الفلسفة ـ في الجامعات في الفترة ما بين ١١٠٠ ـ ١٥٠٠ م ـ أكثر منها فلسفة في حد ذاتها. فكانت تعمد إلى التركيز على فن الحوار، وكيفية حل المسائل والتوصل إلى المتناقضات [المترجم].

العوامل الثقافية العامة «تنعكس» في شكل أو محتوى أعمال فنية معينة لا يُظهر بدقة على أي نحو تم ذلك، كما لو أن «الثقافة» المحيطة دائما وبشكل تلقائي تجعل من حضورها ظاهرا في العمل الفني (Barbu, 1970). في مثل هذا النوع من التصورات يكون، الفنان مجرد «قابلة» أو شيء من هذا القبيل، يُخرج إلى الوجود النزعاتِ الثقافية للحقبة الزمنية. لذا فإن المشكلة الأساس في مثل هذا النوع من التحليلات هي أنها تميل إلى رؤية اتصال مباشر، ومن دون وسيط بين السياق الثقافي العام الذي تنشأ منه الأعمال الفنية وبين المنتجات نفسها.

ثمة طريقة تفكير أخرى مهمة حول العلاقة بين ابتكار «الأعمال الفنية» و«المجتمع» بشكل عام - متأثرة بالتقليد الماركسي. إذ يستبدل التحليل الماركسي التركيز المبهم نوعا على «الثقافة» والمذكور آنفا، بادعاء أكثر دقة بأن الأعمال الفنية قد أنتجت تعبيرا عن «الحالة المادية» للمجتمع عند نقطة زمنية معينة. مبدئيا، يعني ماركس بـ «الحالة المادية» العلاقات الاجتماعية التي تحكم المجال الاقتصادي لمجتمع ما. وهي تمثل في رأي ماركس (Marx, 1977 [1859]: 21) البناء التحتي الاجتماعي/الاقتصادي للمجتمع الذي يشكل طبيعة «البناء الفوقي» (أي البنية الثقافية) لذلك المجتمع. تتألف هذه البنية - جزئيا - من الأيديولوجيات السائدة التي تخفي طبيعة القوة التي تمتلكها جماعات النخبة السائدة، وذلك بتمثيل النظام الاجتماعي كما لو كان يعمل لمصلحة كل المجموعات في ذلك المجتمع. هذه النظرة شجعت المحللين الماركسيين على النظر إلى الأعمال الفنية باعتبار أنها ذات طبيعة «أيديولوجية» بحتة. وأن ما تقوم به الأعمال الفنية هو تجسيد الأيديولوجيات السائدة في مجتمع ما في حقبة زمنية معينة. وهذه الأيديولوجيات هي نتاج تفكير طبقات اجتماعية معينة. على سبيل المثال، سعت دراسة لوسيان غولدمان (L.Goldman ,1964) الشهيرة حول مسرحية راسين «لوسيان» لتبيان أن أعمال مؤلف المسرحية تجسد النظرة المأساوية للحياة التي يعيشها «نبلاء الرداء» (*)، جزء من الأرستقراطية الفرنسية التي كانت قواها آخذة في الاضمحلال في تلك الفترة من القرن السابع عشر عندما كان راسين يؤلف أعماله.

(*) نبلاء الرداء noblesse de robe: فريق من النبلاء الفرنسيين كان أفراده يتولون المناصب الإدارية [المترجم].

إن التحليل الماركسي لـ «العوامل المادية» المؤثرة في طبيعة الإنتاج الفني يحمل معه مشاكله الخاصة. هل يمكن فعلا النظر إلى العمل الفني على أنه تعبير تلقائي عن العلاقات الاجتماعية/الاقتصادية؟ ففي نهاية الأمر، هذا يعني تجاهلا لكيفية أداء الفنانين أعمالهم، ويجعلهم يبدون كما لو كانوا أبواقا لأيديولوجيات معينة (Williams, 1977: 97). وهكذا تضيع التفاصيل الدقيقة والفارقة لعمل فني في هذا النوع من التحليل الذي صار متفقا ـ بشكل عام ـ على أنه تحليل ماركسي شديد الفجاجة. هذا الضرب من التفكير يتجاهل أيضا احتمال أن عالم الفن يكون حاضرا بطريقة يكون فيها «مستقلا» ـ على نحو ما ـ عن العلاقات الاجتماعية/الاقتصادية، أو على الأقل غير خاضع لها بشكل مباشر. أغلب مفكري القرن العشرين من العاملين في إطار التقليد الماركسي قد رفضوا فكرة أن الأعمال الفنية ليست سوى تعبير مباشر عن «القاعدة الاقتصادية» لمجتمع ما، أو عن «الأيديولوجيات السائدة». وبدلا من ذلك، سعوا إلى إيجاد طرق لتعريف العلاقات غير المباشرة نسبيا أو التي تتوسط بين العوامل «المادية» و«الأيديولوجية» و«الفنية».

ومن أكثر المفكرين تأثيرا في هذا الاتجاه الفيلسوف والمحلل الفني الهنغاري غيورغي لوكاتش (Gyorgy Lukacs ،[1923] 1971) وفي رأي لوكاتش، أن «القاعدة» المادية لا تنتج «البنية الفوقية الثقافية» مباشرة. بل هناك سلسلة معقدة من العلاقات بين كل جزء من المجتمع، منظورا إليه ككيان كلي. استخدم لوكاتش مصطلح «وساطة» للإشارة إلى هذه الأوضاع. وكل عنصر في المجتمع يجب النظر إليه بوصفه جزءا من ذلك المجتمع ككل، وهذا هو الكيان الكلي الاجتماعي. إنه الكيان الذي يشكل طبيعة كل جزء من مكوناته.. لذا لا يتشكل كل جزء بشكل مباشر بفعل جزء آخر، بل بفعل طبيعة الكيان الكلي. معنى ذلك أن «الثقافة» لا تتشكل مباشرة بفعل القاعدة، بل بفعل إجراءات معينة من قبل الأطراف الأخرى للكيان الكلي الاجتماعي، مثل النظامين الاقتصادي والسياسي. وهي بدورها تتأثر بشكل غير مباشر بطبيعة «الثقافة». بعبارة أخرى، هناك سلسلة من الوسائط ـ أي علاقات غير مباشرة ـ بين كل الأجزاء، وليست علاقة السببية المباشرة بينها. ولفهم الأعمال الفنية، وفهم كيفية إنتاجها، يجب أن ننظر إلى هذا الإنتاج بوصفه عنصرا واحدا في كيان كلي اجتماعي معين، ونفحص العلاقة الناشئة بين

المجالات المختلفة كالسياسة والاقتصاد والنظام التعليمي ومجال الإنتاج «الفني». وما يقوم به الأفراد في المجال الأخير عند نقطة زمنية معينة يعتمد على طبيعة الكيان الاجتماعي الكلي العام. وكما يبين منظِّر ماركسي مهم آخر، ألا وهو ثيودور أدورنو (30 :1967)

بدلا من محاولة تقديم «أعمال فنية» معينة بوصفها تعبيرا عن «الظروف المادية» أو «الأيديولوجيات»، بدلا من ذلك يجب على المرء أن «يفك شفرة الاتجاهات الاجتماعية العامة المعبرة عنها [في الأعمال الفنية]». بعبارة أخرى، الأعمال الفنية تعبر عن طبيعة الكيان الكلي الاجتماعي، وليس عن عنصر معين فيه ـ مثلا طبقة اجتماعية، أو قاعدة اقتصادية. ومع أن آراء كل من لوكاتش وأدورنو مطروحة للبحث، إلا أنها تمثل تفسيرات معبرة ودقيقة للإنتاج الفني، مما قدمه من قبل التطبيق المتشدد لنموذج «البناء التحتي» و«البناء الفوقي» الماركسي.

وتدرك الصور المعاصرة الأحدث من سوسيولوجيا الفن أنه في الحداثة الغربية يجب تطوير مؤسسة اجتماعية خاصة تدعى «عالم الفن». هذا النمط من التفكير يقوم على موضوع التباين الاجتماعي البنيوي، وهي فكرة مركزية في الدراسة الاجتماعية للوحدات الكبرى انبثقت من أعمال مجموعة من كبار العلماء، مثل هربرت سبنسر (1961 [1897]) وإيميل دوركايم (1984 [1893]). ومؤدى هذه الفكرة أنه مع تطور الحداثة، تتطور أنظمة فرعية أكثر تخصصا، كل منها مؤسسة تدور حول نشاط مركزي. ويمثل هذا تحولا باتجاه تجاوز البنية الاجتماعية للعصور الوسطى، حيث كانت المؤسسات ذاتها تقوم بأكثر من نمط من الأنشطة (Sztompka, 1993) في عالم العصور الوسطى، لم تكن هناك مؤسسة مستقلة تدعى «الفن»، وإنما كان مجال الإنتاج الثقافي مرتبطا مع بقية المجالات الثقافية، خصوصا الدينية. ولهذا نتبين أن الكم الغالب من القطع الفنية من هذه الفترة والتي يطلق عليها الناس المعاصرون «فنا» كانت في الواقع قد أنتجت لأغراض دينية (Williams, 1981:96). فقط في العصر الحديث، وخصوصا منذ منتصف القرن التاسع عشر وما تلاه، تبلورت مؤسسة اجتماعية منفصلة يعرفها أهل هذا الزمان بأنها «عالم الفن» (Luhmann, 2000) إذا أخذنا هذا بعين الاعتبار فسوف نتبين ميل علم الاجتماع الحديث ـ بدلا من البحث بطريقة عامة جدا في العلاقات بين الفن و«المجتمع» ـ إلى تشخيص

المشكلة بأنها تتضمن النظر في العلاقات والصلات بين «عالم الفن» والمؤسسات الاجتماعية الأخرى. كما يعتقد أغلب علماء الاجتماع أن النظام الذي نسميه «فنا» قد أصبح في العصر الحديث جزئيا ـ وليس كليا ـ مستقلا عن بقية المؤسسات الاجتماعية. المهمة هي تعريف طريقة للتفكير في «الفن» تدرك في الوقت نفسه أن للفن تاريخه الخاص، لكن هذا التاريخ متصل ومرتبط مع تواريخ المؤسسات الاجتماعية الأخرى.

هذا ويتفق العديد من علماءالاجتماع مع تحليل بيير بورديو (119 :1990) لهذه المؤسسة. إنه يدفع بأن عالم الفن مثل كون صغير في نفسه، وله اهتماماته وقضاياه الخاصة. لكنه غير معزول كلية عن بقية «المجالات» أو المؤسسات الاجتماعية. بل إنه عندما تؤثر هذه المجالات (أو «الحقول» كما يدعوها بورديو) «الخارجية» على عالم الفن («حقل الإنتاج الفني» بمصطلحه) فإنها لا تنعكس مباشرة فيه بل تتكسر عليه. معنى ذلك بعبارة أخرى، أن التأثيرات من الحقول الأخرى تكون دوما غير مباشرة، وتفعل فعلها تبعا لطرق العمل الخاصة بحقل الإنتاج الثقافي نفسه. فإذا أخذنا ـ على سبيل المثال ـ رجل أعمال ثريا جدا لديه قدر كبير من القوة الاقتصادية، مما يعني أن لديه قدرا كبيرا من القوة في حقل معين يدعى «الاقتصاد» (أي التجارة والصناعة). لكن إذا أراد أن يصنع من نفسه رساما، فإن كل أمواله قد لا تتمكن من أن تشتري له قبول الرسامين الآخرين، لأن ما يقدرونه هو الأمر الذي يعدونه «الموهبة»، وإذا كانوا يعتقدون أنه لايملك شيئا منها، فإن نقوده لن تؤثر إطلاقا على حكمهم (في الواقع، إنها قد تجعلهم ينتقصون منه أكثر، وينظرون إليه على أنه مجرد «هاو ثري»). النقطة هنا هي أن العوامل من خارج عالم الفن يمكن أن تؤثر فيه، لكنها تعالج من خلال هذا المجال، وتعمل طبقا لقوانينه (أو على الأقل، اتجاهاته). في هذا النوع من التحليل، نكون قد ابتعدنا كثيرا عن المنهج السوسيولوجي الذي يريد ببساطة أن يتبين ما هو تأثير «المجتمع» في «الفن». إنه يريد بدلا من ذلك، أن ينظر إلى التأثيرات على عالم الفن الآتية من «المجتمع العام» ـ أي الدوائر والمؤسسات والحقول الاجتماعية الأخرى ـ بوصفها تأثيرات غير مباشرة وخاضعة دائما للآليات الخاصة التي يعمل بها عالم الفن (Anheier et al., 1995).

«عالم الفن»

إذا كانت الظاهرة الحديثة التي يطلق عليها اسم «عالم الفن» art world مؤسسة اجتماعية بطريقة ما مثل المؤسسات الأخرى، فكيف يجب علينا أن نحاول فهم كيفية عمله؟ سيتفق العديد من علماء الاجتماع على أننا نستطيع أن ننظر إلى هذا المجال على أنه مكون من شبكة من الإنتاج والتوزيع والاستهلاك الثقافي (Kadushin, 1976; Williams, 1981: 35)، وتتضمن عناصر المؤسسة التي نطلق عليها اليوم إجمالا «عالم الفن» التقنيات (مثلا الفرش والألوان) والتوزيع وأجهزة العرض (مثل تجار الفن وصالات العرض)، ونظم المكافآت (الوسيلة التي من خلالها تنظم المزايا والعائدات التي يحصل عليها الفنان ذو المسار العملي «الناجح»)، وأنظمة للتقدير والنقد (مثلا النقاد الذين ينشرون مراجعاتهم في الصحف)، والجمهور (Albrecht, 170: 7-8). هناك بالطبع أنظمة فرعية متباينة ضمن ميدان عالم الفن، كتلك المرتكزة حول أنواع معينة من الإنتاج الثقافي، كالرسم والنحت والروايات والموسيقى الكلاسيكية.

وقد أشرنا في ما سبق إلى أن هذا الذي يعرف بـ «عالم الفن» هو تطور حديث نسبيا، يعود تاريخه إلى منتصف القرن التاسع عشر. يقدم بول ديماغيو DiMaggio دراسة عملية ممتازة حول كيفية نشأة «عالم فن» معين عند نقطة زمنية ومكانية محددة، فيشرح كيف نشأ عالم الفن متمايزا عن بقية المجالات الاجتماعية في مدينة بوسطن الأميركية في أواخر القرن التاسع عشر. ويشير ديماغيو (1986: 195) إلى أنه في أوائل القرن التاسع عشر، لم يكن هناك ـ بعد ـ تمايز جلي بين «الفن» و«الثقافة الشعبية»، أو أي نوع من التنظيم الاجتماعي الموجه نحو تقسيم الظواهر الثقافية إلى هذين المجالين. إذ كانت تتوافر العديد من الأشكال الثقافية المتباينة في الساحة الثقافية ذات الكيان الموحد الذي لم يعرف التمايز بعد. فما سيعرف في ما بعد على أنه «فنون جميلة» كان يظهر إلى جوار الأشكال الأكثر «سوقية» من «الثقافة الشعبية» كعروض «الفودفيل» الهزلية. ولكن مع نهاية القرن، استطاعت الطبقة العليا في بوسطن أن تفرد لنفسها نطاقا ثقافيا محددا، وذلك بإبعاد ما صار الآن مصنفا بوصفه «فنونا» عن السوق التجارية، ووضعتها ضمن شبكة من المؤسسات غير الهادفة إلى الربح. في حين بقيت وسائل الترفيه «الشعبية» ضمن العالم التجاري، وكان ينظر إليها على أنها مجرد سلع للبيع. ومن الناحية المادية، تمايز العالمان، ففي حين بقيت وسائل

الترفيه الشعبية تعرض في المسارح التي كانت تعرض عليها منذ زمن، أنشئت ساحات جديدة خصصت «للثقافة الرفيعة» مثل المتاحف وصالات العرض وقاعات الموسيقى، لتحوي «الفنون» الحقة. بهذه الطريقة، رُسِّخت حدود مادية ورمزية بين «الفن» و«الثقافة الشعبية». ومع مرور الزمن، أعيد تنظيم أشكال ثقافية أخرى في مؤسسات «الثقافة الرفيعة»، مثل الأوبرا والباليه (Lavine, 1988; DiMaggio, 1992). وقد حدثت العمليات نفسها على امتداد العالم الغربي في الوقت ذاته تقريبا، سواء في العواصم مثل برلين أو في المراكز الإقليمية مثل مانشستر وبرمينغهام (Wolff and Seed, 1988).

يشدد تحليل ديماغيو على دور المؤسسات غير الهادفة إلى الربح والمساهمين، مثل بلدية المدينة والمتبرعين الخيريين، في تشكيل دائرة «الفن». لكن ـ وبدرجة مساوية ـ تضمن تأسيس عوالم الفن في الأجزاء المختلفة من العالم الغربي عوامل مدفوعة بعامل الربح أيضا. لعل التغير الرئيس في اقتصاديات الإنتاج الفني من العصور ما قبل ـ الحديثة إلى العصور الحديثة هو قيام سوق فن ذي بناء مركب. في أوروبا العصور الوسطى وعصر النهضة، كان الإنتاج الثقافي يتم بأمر من رعاة أقوياء كالباباوات، مثل البابا أو الأرستقراطيين الأثرياء. وكان على صانع المنتجات الثقافية أن يعمل وفق قيود معينة، إذ كان عليه أن ينتج القطعة التي تسعد الراعي (Henning, 1960). ومع حلول القرن التاسع عشر، اضمحل عنصر الرعاية في الإنتاج الثقافي، وحلت محلها طرق جديدة لإنتاج ما صار يعد اليوم «فنا» (DeNora, 1991). وبدلا من الإنتاج مباشرة للراعي، صار الفنانون ينتجون لأسواق الفن، التي أصبحت تفتقر إلى الطابع الشخصي، حيث كان المنتج يصنع العنصر الفني لشخص محدد.

المثال النموذجي لذلك رسام من أواخر القرن التاسع عشر. على عكس من سبقوه ممن كانوا ينتجون أعمالا، بناء على تكليف من رعاة أثرياء (Haskell, 1963)، فإن الرسام صار يعتمد الآن على طرق أخرى لكسب العيش: بيع لوحاته لوسطاء مثل تجار الفن، أو يعتمد على العرض في قاعات العرض ليبيع أعماله لزبائن محتملين، وحقق شهرة لنفسه بين النقاد (Taylor and Brooke, 1969; Kramer, 1970; Boime, 1976; Holt, 1981; Wolff, 1981: 139)، في مثل هذه الحالات، غدت العلاقة بين «البائع» و«المشترى» أقل شخصية، ومن ثم أقل مباشرة من السابق. وفى سياق سوق رأسمالية للفن، تظهر سلسلة جديدة من الأدوار فى

التقسيم الثقافي للعمل. فمن مصلحة أطراف مثل ملاك قاعات العرض ومديري دور المزادات أن يستثمروا سمعة فنان معين، كي يستطيعوا أن يجنوا المال من ورائها. لقد كان «الفن» والمال متداخلين دوما، على الرغم من الادعاءات الرومانسية بعكس ذلك (Reitlinger, 1961)، لكن منذ منتصف القرن التاسع عشر وما تلاه، غدا مجال الحياة الاجتماعية المسمى «عالم الفن» مؤسسا على طرق جديدة تسعى إلى الربح. فالأعمال الفنية، خصوصا تلك التي تنتمي إلى الفنون المرئية، صارت مجالا للاستثمار والمضاربات لأولئك التواقين للربح. وأصبحنا نرى اليوم العديد من مثل هذه الحالات، فمن لوحات كبار فناني القرن التاسع عشر مثل فان غوغ تباع بملايين الدولارات، إلى عمليات الشراء المؤثرة التي يقوم بها أفراد مثل شارلز ساتشي (*) Saatchi على نحو يحدث تأثيرات ضخمة في القيمة المادية للفنانين الشباب. لقد أصبح الفن في يومنا هذا تجارة ضخمة ترجع جذورها إلى منتصف القرن التاسع عشر.

ومن الدراسات الكلاسيكية التي توضح العديد من هذه النقاط حول كيفية عمل عالم الفن كتاب هاريسون وسينثيا وايت (Harrison and Cynthia White ,1965) بعنوان «أشغال الكانفاه والمسار المهني» Canvasses and Career الذي يرصد كيف أن التغيرات في بنى المؤسسة الفرنسية لعالم الفن في أواخر القرن التاسع عشر قد ساعدت على تشجيع تطور المدرسة التعبيرية في الرسم. يشير وايت ووايت إلى أنه لما يزيد على مائتي عام مضت، سادت أكاديمية الرسم والنحت Académie des Peinture et Sculpture على الرسم الفرنسي. إذ بدئ بإنشاء الأكاديميات الفنية في فترة مبكرة من العصر الحديث في العديد من البلدان الأوروبية الغربية كقيمين «رسميين» على الذوق و«كمرجعيات» فنية (Pevsner, 1940). تمتعت الأكاديمية الفرنسية - المؤلفة من مجموعة من فناني التصوير الناضجين الناجحين - باحتكار تدريب الفنانين الشباب، فضلا عن السيطرة على أي نوع من أنماط الرسم كان مسموحا به، واتخاذ قرارات بتحديد أي الفنانين يستحق أن يكون «عظيما» أو لا يستحق. وكان المعرض السنوي التنافسي الذي تنظمه الأكاديمية يحدد ترتيب الفنانين البصريين، فيوضع الفنانون الفائزون بالجوائز على قمة الشجرة. أما الانطباعية

(*) شارلز ساتشي Charles Saatchi (١٩٤٣-): مؤسس شركة الإعلانات الدولية ساتشي وساتشي، وقاعة عرض ساتشي في لندن، حيث يعرض مقتنياته الفنية. كما اشتهر بدعم حركة الفنانين الشباب البريطانيين مثل دامين هيرست وتريسي إمين [المترجم].

فبالتأكيد لم تكن نوعا من الأساليب التي يحبذها الأكاديميون. ولكنها برزت في أواخر القرن التاسع عشر، لأن أنماطا جديدة من عمليات إنتاج وبيع الفن قد تطورت متجاوزة الأكاديمية، ومن ثم قلصت من قوتها وسلطتها. وكانت هناك عدة أسباب لمثل هذا التطور.

في المقام الأول، تدفق على باريس أعداد كبيرة من الرسامين أكثر من أي وقت سبق، بمعنى أنه أصبحت هناك أعداد أكبر من الأشخاص الذين يرسمون مما يفوق قدرة نظام المعرض التقليدي التنافسي للأكاديمية. هؤلاء الفنانون كانوا في حاجة إلى كسب عيشهم، فبحثوا عن وسائل أخرى لتحقيق مستقبلهم الوظيفي. في الوقت نفسه، ظهرت طبقة وسطى جديدة على المشهد تمتلك مالا لتنفقه. هذا الجمهور لم يكن يبحث عن لوحات كانفاه كبيرة بموضوعات «رفيعة» كالتي كانت الأكاديمية تعتقد أنها أفضل أنواع الرسم، وإنما كانوا يطلبون لوحات ليعلقوها في منازلهم، قطع كانفاه صغيرة نسبيا، ملونة تبهج الناظر إليها. وكان النظام الذي نشأ للوفاء بهذه الاحتياجات، وليصل ما بين هذه الجماعات من المنتجين الثقافيين والمستهلكين هو نظام التاجر/الناقد. واستطاع الرسامون الانطباعيون، الذين لم يكن من الممكن أن يحوزوا موضع قدم في نظام الأكاديمية، أن يبيعوا لوحاتهم لنوعية جديدة من المقاولين هم: تجار الفن. ثم يبيع تاجر الفن بدوره اللوحات لجمهور الطبقة الوسطى، الذين في الغالب يرون في اللوحات طريقة لكسب أرباح كبيرة يمكن تحقيقها. ودرس أفراد هذا الجمهور ـ بشكل غير مباشر ـ على يد نوعية جديدة من نقاد الفن الذين يكتبون في الصحف وغيرها من الدوريات، ليس فقط عن أنواع الرسم التي تستحق الإعجاب، وإنما كذلك تقدير الطابع المميز لأساليب رسامين معينين. ففي حين أجبرت الأكاديمية الرسامين على الرسم ضمن قيود قوانين راسخة، شجع تجار الفن الرسامين الانطباعيين على جعل أسلوبهم «شخصيا» إلى أقصى حد ممكن، إذ بهذه الطريقة يغدو العمل الفني مميزا وتزداد فرص بيعه، لأن المشتري من الطبقة الوسطى سيشعر بأنه يشتري شيئا فريدا (ومن ثم شيئا يحتمل أن يكون مربحا جدا). لقد كان هذا النظام الجديد من التجار / النقاد ناجحا لدرجة أنه أدى إلى اضمحلال نظام الأكاديمية. وهكذا لا تبين لنا دراسة وايت ووايت فقط كيف تحول عالم فني معين، بل تبرز كذلك كيف لعوامل مثل إمكان العرض والبيع، و«العرض» و«الطلب» الفنيين، أن تكون مؤثرة في تشجيع أو تثبيط أساليب معينة من الممارسة الفنية.

ثمة اثنان من أكثر علماء الاجتماع تأثيرا تصديا لدراسة «عالم الفن» في السنوات الأخيرة هما بيير بورديو وهاورد بيكر. يحدد جيرمي لين الخطوط العريضة لتحليل بورديو (a١٩٩٣) لـ «حقل الإنتاج الثقافي»، وذلك في الفصل الذي ألفه في هذا الكتاب. لذا سنقتصر هنا على الإشارة إلى أن بورديو يركز على مجموعة من علاقات الصراع القائمة بين المجموعات المختلفة في ذلك الحقل، على سبيل المثال، بين الفنانين الأصغر والأكبر سنا (من حيث المسار المهني، وليس العمر الشخصي)، بين الفنانين الطليعيين والفنانين التقليديين (Poggioli, 1971; Büger, 1984)، بين أولئك الذين ينتجون الفن وأولئك الذين ينتجون «أعمالا فنية شعبية» (Grana, 1964)، وهلم جرا.

على الرغم من أن تحليل بيكر (١٩٨٤) يشترك مع بورديو في العديد من النقاط، علما بأن أسلوب بيكر في علم الاجتماع مشتق من المدرسة التفاعلية الرمزية التي تركز على كيف «يصنف» الناس بعضهم بعضا ، وما هو تأثير هذه التصنيفات، يركز بيكر - فضلا عن هذا - على وظائف الرقابة التي تمارسها المؤسسات والأشخاص والممارسة العملية في عالم الفن مثل: مدارس الفن، قاعات العرض، المتاحف، العروض، والنقاد الفنيين، والعروض النقدية في المجلات والصحف (Strauss, 1970; Bystryn, 1978, Shrum, 1991). كما يسعى بيكر إلى تحليل عمليات التعريف والتوصيف ضمن هذا العالم من سيوصف بأنه «مبتكر» و«أصلي» ومن سيقال عنه إنه «ناقل»، وذلك ضمن الأنظمة المتباينة. من الواضح كل الوضوح أن بعض الناس يمتلكون سلطة أكبر من غيرهم تجعل تعريفاتهم للجودة الفنية مقبولة من الآخرين. فأمناء المتاحف الفنية لديهم الصلاحية لتحديد الأعمال الفنية التي توضع في العرض العام، وأيها يمكن أن يعرض عرضا خاصا. وحكام المسابقات الفنية هم من يملكون الحكم على الأعمال بأنها شرعية أو غير شرعية. وبهذه الطريقة تخلق أو تدمِّر السمعة الفنية. هذه المؤسسات المتنوعة والمساهمون المختلفون لديهم القدرة على تعريف شيء ما على أنه «فن»، حتى لو كان العمل الفني بالنسبة إلى الجمهور العام يبدو مجرد كومة طابوق (أحجار البناء). كما أن لديهم القدرة على تحويل عمل عادي ظاهريا إلى «فن» (Danto, 1974). أما احتفاظ فنان أو عمل فني بسمعته مع الوقت أو فقدانه لها فيعتمد على ما إذا كان ذلك التصنيف «سيلتصق» به أم لا. فكما يقول بيكر «العمل الذي يبقى مدة طويلة هو العمل الذي يحافظ على سمعة جيدة لمدة طويلة» (1984: 366)، والسمعة قابلة للتغير وعرضة للتبدل مع تغير عالم الفن نفسه.

تتألف عوالم الفن ليس فقط من أنظمة لإنتاج وتوزيع «الأعمال الفنية» بل لاستهلاكها أيضا. فالسؤال عن طريقة فهم الجمهور أنواعا معينة من الفن سؤال معقد فعلا، وسنقصر أنفسنا هنا على مختصر عما يمكن قوله في هذا الموضوع. إذ يرفض علماء الاجتماع ـ بشكل عام ـ فكرة أن «الفن العظيم» يمكن تمييزه من الوهلة الأولى، وأن كل الناس قادرون على رؤية الفن الجيد إذا أتيحت لهم الفرصة (Hume, 1985 [1757]). كذلك يميلون إلى الشك في إدعاءات علماء الجمال أمثال كانت (Kant 1992, [1790]) من أن أفضل طريقة لدراسة الفن هي تناوله بغير اكتراث، أي أن ينظر الشخص مثلا إلى لوحة بطريقة بريئة غير مصبوغة بأي شيء ما عدا الاعتبارات الجمالية. ويقوم الرفض السوسيولوجي لهذه الأنواع من الآراء على الاعتقاد أن المجموعات المختلفة من الناس لديهم نوعيات مختلفة من الذوق، ومن أساليب التعاطي مع المنتج الثقافي. ومادام المجتمع يتألف من مجموعات مختلفة من الناس ذات أساليب حياة مختلفة، لذا لن يكون هناك أبدا إجماع على ما هو فن «جيد»، ولا ما هي الطريقة المثلى للتعاطي مع الفن. لذا لا يوجد معيار أو مجموعة من المعايير الموضوعية التي يمكن لها أن تعرف ما هو «جميل» أو ليس بجميل. وعلينا بدلا من ذلك، أن نسأل: لماذا وكيف تمتلك كل جماعة من المجموعات المختلفة من الناس تصورا مختلفا عما هو مبهج جماليا (Wolf, 1981: 97). ولقد صاغ ماكس ڤيبر فكرة «الميول الانتقائية» ليفسر مشكلة: لماذا تميل مجموعات معينة من الناس، التي تشكلت بفعل عوامل حياتية معينة، إلى أنواع معينة من المنتج الثقافي ويعرضون عن أنواع أخرى.

وقد قدم هربرت غانز تحليلا كلاسيكيا لهذه المسائل (Herbert Gans, [1966] 1978). فبدلا من ترتيب أنواع معينة من الثقافة والذوق تراتبيا، يرى أن وظيفة علم الاجتماع هي وصف ما تتضمنه كل مجموعة من هذه الأذواق بشكل محايد، وبيان كيف «تلائم» كل منها ظروف حياة المجموعة التي تمتلكها. ويجب النظر إلى كل أشكال «ثقافات الذوق» على أنها «ظواهر اجتماعية موجودة، لأنها تشبع حاجات ورغبات بعض الناس، حتى إن كانت لاترضي أناسا آخرين» (Gans, 1978 [1966]: 263). يرى غانز أن في أميركا الحديثة مدى بأكمله من الأذواق الثقافية. المتباينة يرتبط كل منها بمجموعة اجتماعية معينة، تمتد من أذواق «الفن الرفيع» عند

الطبقة المتوسطة العليا إلى ذوق «الثقافة الدنيا» للطبقات العاملة الدنيا. ويؤمن غانز بأنه لا توجد ثقافة ذوقية أفضل من غيرها، كل ما في الأمر أنها تختلف في طريقة التعاطي مع العالم وفي فهم الحياة.

هذا وتحدد مجموعة مشابهة من المواقف تحليل بورديو لهذه المسائل. فإذا بسطنا تحليله قليلا، يمكن القول إنه في رأي بورديو يعتمد الموقع الاجتماعي للشخص، وقدر السلطة والتأثير المتاحة له على كم «رأس المال» الذي يملكه. وهناك نوعان أساسيان من رأس المال. الأول هو «رأس المال الاقتصادي» ـ وهو ببساطة كم المال المتاح للشخص. لكن هناك أيضا «رأس المال الثقافي» ـ ويعني نصيب الشخص من المعرفة «بالثقافة الرفيعة». الجماعة المسيطرة في المجتمعات المعاصرة من الوجهة الثقافية هي الطبقات الوسطى العليا، البورجوازية الثقافية. تتألف هذه المجموعة من أناس من المستويات المهنية العليا كالطب والقانون. وهم في موقع السلطة على بقية المجموعات الرئيسة في المجتمع، من الطبقات الوسطى الدنيا (مدرسي المدارس الابتدائية والممرضات) والطبقات العاملة. وهذا ليس فقط بسبب امتلاكهم قوة مالية أكبر مما عند المجموعات الأخرى، بل أيضا لأن حظهم من رأس المال الثقافي أكبر كذلك. وفي رأي بورديو أن السلطة الثقافية للطبقة المتوسطة العليا يعاد إنتاجها وتتجدد بشكل مستمر لأن الناس في الطبقات الأخرى يشعرون بأنهم أدنى منها ثقافيا. ففي المجتمع الطبقي، إذا لم يكن لدى الشخص لهجة «مهذبة»، فإن الفرد سيشعر بعدم الارتياح في حضور أولئك الذين يمتلكون مثل هذه اللهجة (Bourdieu, 1991). بالمثل، إذا كان الشخص يفتقر إلى معرفة «الفن» ـ في حضور أولئك الذين يعرفون ـ فقد يشعر الفرد بالحرج والانزعاج. وبهذه الطريقة، يؤكد بورديو، أن الطبقة المتوسطة العليا تضطهد المجموعات الأخرى في المجتمع، ليس فقط من الناحية الاقتصادية بل من الناحية الثقافية أيضا.

واتباعا لمنطق التفسير الذي طوره مانهايم، أكد بورديو أنه لا يوجد هناك ما هو جيد أو سيئ ذاتيا في ما ندعوه بـ «الثقافة الرفيعة». هذا هو ببساطة شكل الثقافة التي تفضلها البورجوازية الثقافية بفعل نمط التنشئة الاجتماعية الذي زودها بمجموعة معينة من الميول والسمات (Bourdieu and Passeron, 1990: 39). لكل

مجموعة طبقية «طابع ثقافي» habitus (*) خاص بها ـ أي مجموعة الميول والأذواق المميزة لظروف حياة تلك الطبقة، إذ لا ترى البورجوازية الثقافية أن ذوقها مجرد نتيجة لعملية التنشئة الاجتماعية هذه، ولذلك تخطئ في اعتبار أن ذوقها هو الطبيعي والأسمى من بقية أنواع الذوق. يعيش الناس في هذه المجموعة في إطار «شبكة من التصورات» تجعلهم ينظرون إلى «الثقافة الرفيعة» على أنها فعلا مجال له وجود موضوعي كامل بذاته، مع أنه في الحقيقة ليس سوى نتاج للسمات الناجمة عن الطابع الثقافي الخاص بهم (Bourdieu, 1993 a).

ومن الأسباب التي تدفع البورجوازية الثقافية إلى عدم اعتبار أن الثقافة التي يفضلونها نتاج اعتباطي، هو أنهم ينخرطون بشكل دوري في طقوس تجدد إيمانهم بتفوق أذواقهم الثقافية واعتبارها أمرا «طبيعيا». يتم هذا من خلال زيارة أماكن يصطلح على أنها الأماكن التي يمكن الحصول فيها على الثقافة «الحقيقية»، كالمتاحف وصالات العرض (Bourdieu and Darbel, 1991; Zolberg, 1992)، فمثل هذه الأماكن تعد في الحقيقة «معابد الثقافة»، يأتي إليها «المثقفون» لينعموا فيها بما وصلوا إليه من تهذيب. ويشعر أفراد البورجوازية الثقافية براحة في مثل هذه الأماكن، لأنهم اعتادوها منذ الطفولة، وهم يمتلكون القدرة على فك رموز ما يعرض في مثل هذه الأماكن أو تفسيره. آخذين مثل هذه المعرفة بعين الاعتبار، يمكن للمرء أن يتكلم عن «الفن» بقدر كبير من الثقة، وهو شعور يفتقده الناس ـ عموما ـ في الطبقات الأخرى. كما يمكن طرح الآراء بثقة حول «معنى» الأعمال الفنية. ويتسنى عندها ربط بعض الفنانين والأساليب الفنية ببعض الفنانين والأساليب الأخرى. وبفعل ذلك، يتمكن أفراد البورجوازية الثقافية من أن يثبتوا سواء لأنفسهم أو للآخرين مدى «تهذيبهم». وفي رأي بورديو، أن هذا لا يتم في

(*) هابيتوس أو «الطابع الثقافي» habitus: مصطلح معقد أول من صاغه عالم الاجتماع الفرنسي مارسيل موس Marcel Mauss (١٨٧٢ ـ ١٩٥٠)، وطوره من بعده عالم الاجتماع الألماني المولد والبريطاني الجنسية نوربرت إلياس Norbert Elias (١٨٩٧ـ١٩٩٠). ويشير المصطلح بشكل أساس إلى الجوانب المنطقية في الثقافة التي تربط الفرد بالمجموع. فيمكن أن يفهم على أنه الجوانب الراسخة في الممارسات اليومية للأفراد والجماعات والمجتمعات والشعوب. إنه يشمل كل الطباع المكتسبة، والمهارات الجسدية، وأنماط الذوق التي يرى أنها بديهية عند مجموعة معينة من الناس. ويلعب هذا المصطلح دورا رئيسا في نظرية عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو (١٩٣٠ ـ ٢٠٠٢) في البحث الاجتماعي. ويعرفه بورديو بأنه: «نسق الاستعدادات المكتسبة، وتصورات الإدراك والتقويم والفعل التي طبعها المحيط في لحظة محددة وموقع خاص». لذا يعد الهابيتوس أو «الطابع الثقافي»، من جانب آخر، منتج الممارسات وأصل الإدراكات وعمليات التقويم والأعمال أو مجموعة القواعد المولدة للممارسات [المترجم].

العادة بالتفاخر لإظهار الذات، بل إن صاحبه يشعر به بوصفه طريقة «طبيعية» تماما للسلوك. وبهذه الطريقة تكون زيارات المعارض وغيرها من مثل هذه الأماكن وسيلة فعالة تتمكن من خلالها البورجوازية الثقافية من المحافظة على سلطتها الثقافية على الطبقات الاجتماعية الأخرى. وعلى كثرة ما وجه من نقد لتحليل بورديو، مثل احتمال تعظيمه للعوامل الطبقية وتأكيده على أن كل طبقة لديها ثقافتها المميزة (مثلا Peterson and Kern,1996; Warde et al., 1999). إلا أن هذا التفسير قد غدا بالغ التأثير في تفكير علماء الاجتماع حول كيفية تأثير العلاقات الاجتماعية في أهمية الموقع الاجتماعي للشخص في تشكيل وتعيين أنواع الأشكال الثقافية التي يحبذها، أو ما الذي يستطيع أو لا يستطيع فهمه من أنماط معينة من «العمل الفني».

الخاتمة

قدم هذا الفصل نظرة عامة إلى الموضوعات ووجهات النظر الرئيسة في الدراسة السوسيولوجية للفن. ومن المأمول أن يكون قد اتضح مدى ثراء هذا الحقل والكثير من الرؤى التي قدمها حول طبيعة الأمور «الفنية»، وهي رؤى قد تقلل التخصصات الأكاديمية الأخرى من قيمتها أو تتجاهلها تماما، ابتداء من الشك في المفاهيم العامة حول «الفن» و«الفنان» و«العمل الفني»، عبورا إلى النقاش على المستوى العام للعلاقة بين «الفن» والعوامل الاجتماعية، والتحليل عند المستوى الدقيق لديناميات معينة في عوالم الفن. وقد استطاع علم الاجتماع أن يطور سلسلة متكاملة من طرق التفكير والأدوات التحليلية المفيدة. وعلى الرغم من ذلك، وكما ستبين المساهمات الأخرى في هذا الكتاب، فإن سوسيولوجيا الفن في الوقت الحاضر لا تملك أن تركن مطمئنة إلى إنجازاتها. يجب أن تكون في حالة من النقد المستمر للنواحي التي قصرت عنها فيما مضى، وأن تسعى إلى تخطيها، وذلك بتطوير وجهات نظر ونماذج تحليلية جديدة. وسوف نتبين خلال بقية هذا الكتاب، أن علماء الاجتماع يسعون اليوم إلى تحقيق ذلك.



2

متى يغدو الفن فنا؟

تقييم نظرية بورديو في الحقول الفنية

ديفيد إنجليز

مقدمة

لنأخذ بعين الاعتبار عملين من التراث الفني الغربي. الأول لوحة دومنيكو غيرلاندايو (*) Domenico Ghirlandaio «تحية الملوك الحكماء» Adoration of the Magi المؤرخة في العام ١٤٨٨، وهي لوحة خشبية من فلورنسا في أوائل عصر النهضة، والعمل الثاني هو «نافورة» Fountain، أحد

«هناك تناظر لصيق بين الظروف التاريخية لإنتاج العمل الفني وشروط استقباله»

المؤلف

(*) دومنيكو غيرلاندايو Domenico Ghirlandaio (1449 - 1492): رسام من فلورنسا عاش في أوائل عصر النهضة، اشتهر بلوحات الفريسكو التي تروي حياة القديس فرانسيس. لوحة تحية الملوك الحكماء Adoration of the Magi المؤرخة في العام ١٤٨٨ عن حادثة مروية في إصحاح متى (الفصل الثاني: ١-١١) عن استدلال ثلاثة من الرهبان على السيد المسيح عندما كان رضيعا مسترشدين بنجمة دلتهم عليه. ويصور الرهبان الثلاثة دوما في حلل ملكية وهم يقدمون بين يديه هدايا من الذهب والبخور والمر. وقد عولج هذا الموضع مرات عديدة في الفن الغربي [المترجم].

أعمال مارسيل دوشان (*) الجاهزة واسعة الشهرة، أي «المبولة» التي عرضت في نيويورك في العام ١٩١٧. كلا هذين العملين احتل موقعا في المرجعية الفنية الغربية، الأول يشتهر - على نطاق واسع - بأنه رائعة من أوائل عصر النهضة. والثاني يحتل موقعا محل خلاف، ولكنه يعد مع ذلك من معالم الفن الطليعي في القرن العشرين ورائدا للفن الإدراكي conceptual في يومنا هذا. من وجهة نظر جمهور غربي معاصر، متشرب بعقلانية ما بعد الرومانسية، يعد الموضوع واستخدام الألوان والأسلوب في لوحة «تحية الملوك الحكماء» تعبيرا مكثفا عن العبقرية الإبداعية الفردية عند غيرلاندايو. من الواضح أنه لا توجد مثل هذه الإشارات على التنفيذ الماهر في عمل «نافورة». ولكن المؤكد أن الهدف من مبولة دوشان كان بالضبط مقارعة المبادئ محل توقير المؤسسة الفنية حول العبقرية الإبداعية. لكن اللافت في الأمر أن عبقرية مقارعة دوشان ذاتها لادعاءات الفنانين والمؤسسة الفنية قد أعيد توصيفها من قبل المؤسسة نفسها كدليل على نتاج العبقرية الخلاقة لفنان فرد. في الفن الطليعي - حاليا - فإن الفكرة أو المبدأ، وليس التنفيذ، هو الذي يؤخذ كتعبير عن العبقرية الإبداعية. فكما يقول بيتربيرغر (52 - 3 :1984) في دراسته حول الفن الطليعي، فإن عرض أغراض «جاهزة الصنع» مثل مبولة دوشان «لا تجتث فكرة إبداعية الفرد، بل إنها تؤكدها». وهكذا فإن احتجاج دوشان «ضد الفن كمؤسسة أصبح الآن مقبولا بوصفه فنا»، لذا على الرغم من الاختلافات الجذرية بين العملين الفنيين موضع البحث، فإن استجابة الجمهور المعاصر لهما سوف تعتمد على الافتراضات نفسها حول التعبير الفني والعبقرية الإبداعية.

لكن، كما بيّن مؤرخ الفن ميشيل باكساندال Michael Baxandall، فإن تفسير عمل غيرلاندايو بمثل هذه المصطلحات هو في حقيقته مفارقة زمنية. في الفصل الافتتاحي في كتابه «الرسم والتجربة في إيطاليا القرن الخامس

(*) مارسيل دوشان (1968 - 1887) Marcel Duchamps: رسام فرنسي داداني هاجر إلى الولايات المتحدة وحصل على جنسيتها العام ١٩٥٥. تركت أعماله وأفكاره تأثيرا عميقا في الفن الغربي ما بعد الحرب العالمية الثانية، كما ساهمت نصائحه لمقتني الفن بتشكيل ذوق العالم الغربي المعاصر. قدم دوشان عددا من الأعمال «جاهزة الصنع»، وهي أعمال لم يقم الفنان بتحضيرها. بل هي أشياء ينتقيها من السوق، من القطع المنتجة بالجملة. بدأ دوشان بهذا التوجه في العام ١٩١٣ عندما اختار وعرض مجموعة من مثل هذه الأشياء كتمرين في ورشته. وفي محاولة للتخفف من التصنيفات الموضوعة مسبقا للذوق والجمال والوظيفة. ولكنه لم يعرضها للجمهور إلا في العام ١٩١٧ عندما قدم «نافورة» في معرض جمعية نيويورك للفنانين المستقلين [المترجم].

عشر» (1972)، قدم باكساندال مجموعة من العقود التي استخدمها التجار والقساوسة في مدينتي فلورنسا وسيينا لتكليف رسامين من أوائل عصر النهضة بعمل لوحات، وذلك لرسامين من مثل غيرلاندايو، وفيليبو ليبي Filippo Lippi، وفرا أنجيليكو Fra Angelico. كما بيّن باكسندال، أن كلا من هذه العقود ينص بتفصيل شديد في العادة على الحجم والموضوع، وحتى طيف الألوان التي ستستخدم من قبل الفنان المعني، ففي حين قد يميل الجمهور المعاصر إلى تفسير لوحات أوائل عصر النهضة على أنها تعبيرات عن العبقرية الفنية الفردية، فإن التجار والقساوسة الفلورنسيين أو السينيين المتعلمين الذين كلفوا الفنانين بعمل اللوحات لحسابهم، كانوا سيفسرون اللوحات بطريقة مختلفة تماما. وبعيدا عن النظر لها كتعبيرات عن العبقرية الإبداعية لفنان مستقل، فإن انتقاء وتوزيع الألوان الباهظة الثمن كالذهب أو الأزرق المصنوع من اللازورد، كانا سيفسران في الأصل كعلامات واضحة وظاهرة على ثراء ومكانة الفرد أو المؤسسة التي تمتلك العمل الفني المعني، بالمثل، فإن موضوع اللوحة سيفهم على أنه يؤدي دورا اجتماعيا واضحا، أي يفسر بوصفه مثالا على قيم أخلاقية مشتركة أو وسيلة للتربية الدينية. ونقتطف من باكساندال (1972:1) قوله:

> «إن لوحة من القرن الخامس عشر هي مستودع للعلاقات الاجتماعية. فمن جهة كان هناك فنان صنع اللوحة، أو على الأقل أشرف على القيام بها، ومن جهة أخرى كان هناك شخص آخر كلفه بأن يصنعها، ووفر الأموال اللازمة له للقيام بها، وبعد قيامه بها، فكر في كيفية استخدامها بطريقة أو بأخرى. كلا الطرفين عمل ضمن مؤسسات وأعراف ـ تجارية ودينية وبصرية واجتماعية بالمفهوم الواسع للكلمة وجميعها كانت مختلفة عما عندنا وكلها أثرت في الأشكال التي أنتجوها».

لهذا فإن لوحات مثل «تحية الملوك والحكماء» هي أعمال كُلّف بها أصلا لتقوم بوظائف دينية واجتماعية معينة وواضحة، ولكن هناك ميلا من قبل الجمهور المعاصر لتفسيرها كما لو كانت أعمالا فنية مستقلة وأغراضا جميلة في حد ذاتها، تستأهل التقدير أساسا بسبب شكلها وليس وظيفتها. نافورة دوشان من جهة أخرى، يبدو أنها تقدم مثالا معاكسا

تماما. فهنا لدينا غرض منتج بالجملة وواضح الوظيفة تماما، إنها مبولة، فعندما توضع في صالة فنون ويعلن عنها أنها فن، فمعناه أنها تطالبنا بأن نقدرها بسبب شكلها وليس وظيفتها، بوصفها عملا فنيا ومستقلا، وتعبيرا عن عبقرية فردية لفنان.

في سلسلة المقالات والكتب العميقة التأثير التي نشرها في مجال سوسيولوجيا الفن منذ منتصف ستينيات القرن العشرين، عاد ـ وبتكرار مذهل ـ عالم الاجتماع والأنثروبولوجيا الفرنسي بيير بورديو إلى هذين المثالين وهما: دراسة باكساندال لفن أوائل عصر النهضة ومبولة دوشان، ذلك لأن كلا منهما يحقق ـ بطريقة مختلفة ـ نوعا من كسر الألفة، مُجبرا بورديو نفسه ونحن ـ قراءه ـ على الشك في كل شيء نأخذه على أنه من المسلمات فيما يختص بالطريقة التي يتم بها إنتاج الفن وتلقيه، فدراسة باكساندال ومبولة دوشان تشيران بوضوح إلى لحظات مختلفة تماما في النشأة التاريخية لحقول مستقلة في الإنتاج والاستقبال الفني، وهما تدعواننا لتأمل العملية التاريخية التي اكتسب الفنانون من خلالها استقلالهم عن القوى الخارجية، كالكنيسة والدولة أو غيرهما، بحيث تأتّى لثمرات عملهما أن تعد أعمالا فنية مستقلة، وأغراضا جميلة لذاتها وفي ذاتها لا تقوم بوظيفة اجتماعية أو دينية محددة سلفا.

إن فكرة «الاستقلال» المستخدمة هنا قد تفسر ـ ربما ـ كأفضل ما يكون إذا تصورنا مجتمعا تقليديا وخياليا تماما، يعيش سكانه فقط على الزراعة. ويقسم سكان هذا المجتمع الخيالي وقتهم بين حرث الأرض، وبذر الحبوب، والري وحصاد غلتهم وأداء مجموعة من الطقوس والمراسم، أملا في الحصول على حصاد طيب، في مثل هذا المجتمع لا يوجد تمييز بين العمل الزراعي المنتج في حد ذاته والطقوس والمراسم المحيطة به، وكل نشاط من هذه الأنشطة يحظى بالأهمية نفسها في تأمين حصاد طيب. وعبر عملية التطور التاريخي الطويلة من المجتمعات الريفية وصولا إلى الحضرية الرأسمالية الصناعية أخذ مجال العمل المنتج الفعلي يتميز بوصفه المجال ذا الأهمية الرئيسة لاستمرار المجتمع. لذا فإن الطقوس والمراسم التي كانت في الماضي متكاملة مع النشاط المنتج بدأت تنسلخ عنه تدريجيا ـ كما حدث ـ لتحتل مجالات أو حقولا مستقلة نسبيا من الفن

والثقافة والدين، منضمة بذلك إلى حقول أخرى مستقلة نسبيا مثل القضاء والتعليم والسياسة، وغيرها من النظم التي تميز المجتمع الرأسمالي الحديث المتنوع داخليا.

لذا، فإن الفن الإيطالي في أوائل عصر النهضة الذي درسه باكساندال كان ينتج عند لحظة زمنية حاز الحقل الفني عندها مستوى ضئيلا من الاستقلالية، عندما كان لايزال يتعين على الفنانين تأمين استقلاليتهم الإبداعية عن المطالب الخارجية للكنيسة أو الدولة. ومن جهة أخرى فإن أمثلة دوشان من الأغراض «جاهزة الصنع» تمثل بوضوح نتاج حقل من الإنتاج الفني استطاع تحقيق قدر كبير من الاستقلالية. في مثل هذه الحالة هناك قدر ضئيل من القيود ـ الظاهرة للعيان ـ ذات الطبيعة الدينية أو الاجتماعية على ما يستطيع الفنانون تصويره أو كيف يصورونه، إلى درجة تسمح لفنان بأن يعرض مبولة في صالة فنون، معلنا عن هذا الغرض شديد الابتذال والمنتج بكميات بصفته فنا، وبأن يقبل على أنه كذلك، وتثير حالتا كل من باكساندال ودوشان، سؤالا حول ما أسماه بورديو النشأة البنائية والتاريخية للحقول المستقلة من الإنتاج والاستقبال الفني. فقد قادانا إلى التساؤل عن كيفية وتوقيت حصول حقل الإنتاج لأول مرة على استقلاله النسبي عن القوى الخارجية. كذلك يدعوانا إلى تأمل الدور الذي يلعبه حقل الاستقبال ـ المكون من النقاد وتجار الفن وملاك قاعات الفنون والمشترين ـ في إسباغ قيمة على منتجات ذلك الحقل من الإنتاج، بحيث إنه يمكن أن تتحول ـ مستخدمين مصطلح بورديو ـ حتى مبولة من سلعة وظيفية منتجة بكميات إلى عمل فني (Bourdieu, 1993a: 258-9). هذه ـ إذن ـ هي بعض الأسئلة التي تمثل حجر الزاوية في بورديو في سوسيولوجيا الفن.

لكن البحث في الظروف التاريخية المتحكمة في نشأة حقل مستقل من الإنتاج الفني لا يشكل سوى جزء من مشروع بورديو. فكما بيّن باكساندال، الطريقة التي كان الفلورنسيون أو السيينيون يستجيبون بها، أو يفسرون بها الفن المنتج في أيامهم على أنه يعكس ـ وبشدة ـ الظروف التي أنتج فيها ذلك الفن. لذا كان هناك ـ مرة أخرى مستعملين مصطلح بورديو ـ «تناظر» لصيق بين الظروف التاريخية لإنتاج العمل الفني وشروط استقباله. لذا، فإن تحليلا سوسيولوجيا للفن يجب أن يفسر ليس فقط النشأة التاريخية لحقل إنتاج

مستقل بل أيضا التشكل التاريخي لأنماط التقبل الفني المعاصرة له، ويفسر كيف ومتى غدا الجمهور مهيأ لأول مرة لتفسير الأعمال الفنية كأشياء مستقلة، أشياء جميلة بذاتها ولذاتها. السؤال المكمل لذلك سيكون السؤال عما إذا كانت القدرة على تفسير الأعمال الفنية بهذه الطريقة موزعة بالتساوي بين كل المجموعات والطبقات في المجتمع، وقد ذهب العديد من النقاد ـ بالذات الفيلسوف الماركسي ثيودور أدورنو ـ إلى القول إن الاستقلالية الفنية عامل للتحرر في حقيقة الأمر. فهم يدفعون بأن الاستقلالية النسبية التي اكتسبها حقل الفن والثقافة قد أتاحت له أن يغدو حقلا يعبر فيه عن قيم بديلة، قيم لا تختزل بفعل دافع الربح الذي يحرك الحقل الاقتصادي أو المصالح الجزئية التي تسود الحقل السياسي ـ على سبيل المثال ـ (Adorno, 1997 [1970]). لكن بورديو اتجه إلى تفسير الاستقلالية الفنية بمصطلح مختلف نوعا ما. ولاحظ أنه في عالم يتزايد خضوعه لقوانين السوق، فإن ايجاد الوقت والمتعة للانغماس في المتع المقدمة من حقل فني مستقل يعد ضربا من الرفاهية، لذا يمكن للألفة مع الفن والثقافة الرفيعة أن تصبح مقصورة على البورجوازية المنعمة، وتعمل كمؤشر للبعد الموضوعي لتلك الطبقة وشعورها الذاتي بالتميز عن فضاء الحاجة المادية الشرسة المسكون من قبل الطبقات المهيمنة في المجتمع (Bourdieu, 1991 [1969]: 111-2).

الشروط الاجتماعية لاستقبال الفن

هذه الأسئلة التي كانت في صميم أعمال بورديو في سوسيولوجيا الفن منذ منتصف ستينيات القرن العشرين وما تلاها، يمكن تقسيمها بشكل فضفاض إلى تلك المتصلة باستقبال أو استهلاك الفن والثقافة الرفيعين وتلك المتصلة بإنتاجه، لذا اعتبر بورديو مشروع «حب الفن» The Love of Art، وهو مسح إحصائي لتعداد الإقبال على صالات الفنون الأوروبية، نشر أول مرة في 1966، مشروعا يحلل المحددات الاجتماعية والتاريخية وراء دوافع الطبقات الاجتماعية المختلفة لزيارة صالات الفنون ومن ثم تقدير الفن والثقافة الرفيعين، وهي دوافع متباينة أشد التباين، إذ فهم بورديو الأعمال الفنية على أنها «رسائل» تتطلب معرفة مسبقة لـ«الشفرة» الملائمة لـ «حلها» أو تفسيرها بشكل وافٍ، فإذا أظهرت دراسته أن احتمالات تردد أفراد الطبقة

العاملة أو المتحدرين من أصول ريفية على قاعات الفنون أقل ـ إحصائيا ـ بكثير فإن هذا يرجع في رأيه إلى أنهم يفتقرون إلى الشفرة المطلوبة والتي يتمكنون بها من تفسير معاني الأعمال الفنية المعروضة هناك، فهم لم يتلقوا سوى قدر ضئيل بل ومنعدم من التعليم النظامي لمبادئ تذوق الفن. فقد كانت المدارس تتخلى عن مسؤولياتها، وتفشل في تزويد كل تلامذتها ـ بغض النظر عن الخلفية الاجتماعية ـ بالأدوات الضرورية التي تمكنهم جميعا من فهم «الفن» و«الثقافة الرفيعة»، أما أطفال الآباء البورجوازيين أو الأرستقراطيين فقد كانت مؤسسات التعليم تحابيهم أشد المحاباة من هذه الناحية، فقد ولدوا في وسط اجتماعي متعلم ومثقف، ولقوا منذ طفولتهم المبكرة تشجيعا على زيارة المسارح، وقاعات الفنون والمتاحف.

ولهذا مكنتهم قدراتهم وتطلعاتهم الموروثة، وأنماط التفكير والفعل، والطابع الثقافي الذي اكتسبوه habitus لو استخدمنا مصطلح بورديو، من تذوق وفهم الفن والثقافة، لكن المحددات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية لميل الطبقات المهيمنة لتذوق الفن لم يكن يعترف بها مطلقا بشكل واضح بل حدث العكس، إذ صور هذا الميل الذي تكون في ظروف تاريخية محددة على أنه مؤشر «طبيعي» للتفوق العقلي والأخلاقي الذاتي، مما عمل على إضفاء الشرعية على الفروق الطبقية وتقسيمات المجتمع القائمة، ووصفها بالطبيعة، بل وإعادة إنتاجها.

هكذا سعى كتاب «حب الفن» إلى أن يبين أنه حتى عند إزالة الحواجز الاقتصادية والجغرافية المثبطة لزيارة صالات الفنون، من خلال تخفيض سعر الدخول أو جعله مجانيا، والسياسات التي انتهجتها حكومات ما بعد الحرب لتحسين إيصال الثقافة إلى الجمهور، فإن تذوق الفن والثقافة الرفيعين ظل ممارسة محصورة اجتماعيا في نطاق ضيق، ففي الدراسة المبكرة التي تعاون فيها مع آخرين بعنوان «التصوير: فن متوسط الثقافة» في (1990 [1965]). وضح بورديو أن ممارسة ثقافية مثل التصوير، التي غدت في متناول الجميع من خلال إنتاج المعدات بكميات كبيرة ورخيصة، والتي لاتزال تفتقر إلى معايير محددة تماما للأحكام الجمالية، يمكنها على الرغم من ذلك أن تكشف عن تضاريس التمايز الاجتماعي والتقسيم الطبقي، حللت دراسة بورديو طرق ممارسة الطبقات الاجتماعية المختلفة للتصوير: عن طريق اختيار لقطات أو

أشخاص خليقين بالتصوير، والاستجابة لمدى من الصور المختارة: منتقين تلك التي تعد «جميلة»، «قبيحة»، أو ببساطة «عادية». في تجربة بورديو كان الأفراد من الطبقات العاملة أكثر استجابة من نظرائهم من البورجوازيين ـ بكثير ـ للصور الفنية التي تعرض مناسبة اجتماعية واضحة، أو تسجل حدثا عائليا مهما مثل حفل زفاف أو عماد أو شهر عسل، أو تلك التي يمكن اعتبارها «جميلة» طبقا للاعتبارات التقليدية، كصورة لغروب الشمس مثلا، كما أشار بورديو إلى أن هذا «الجمال الوظيفي» يكاد يتطابق تماما مع ما عرفه إيمانويل كانت بـ «الذوق الهمجي» في كتابه «نقد الحكم» (1992 [1790]) الذي يعد النص المؤسس لعلم الجمال الغربي المعاصر.

في كتاب «نقد الحكم»، يعرِّف كانت «الجميل» كـ«غرض جميل متنزه عن أي هدف»، ويجادل بأن «الجميل» هو ذلك الذي يسعد من دون أن يقوم بوظيفة محددة، أو يروق لاهتمام ما، أو يرضي رغبات حسية رئيسة. إن تقدير الجميل يتطلب نظرة جمالية منقاة من مثل هذه الغرائز والأغراض الشخصية، فالنظرة الخالصة غير ذات الغرض هي التي تقدر القطعة الفنية الجميلة على مستوى الشكل وليس الوظيفة، وكموضوع للجمال بحد ذاته ولذاته، وهي التي لا تقيم اعتبارا لما يمكن أن يؤديه من وظائف. ومن أجل تنقية النظرة الجمالية من الرغبات الشخصية والاهتمامات الضيقة والجزئية بهذه الطريقة، عمل كانت على تأكيد فكرة «قابلية التواصل العام» للتجربة الجمالية، وبذلك أبرز عمومية الذوق الجمالي وميزه تماما عن الذوق الحسي والشخصي لأنواع المشروبات مثلا، أو في تفضيل الكعك المحشو بالكريمة على السردين (Kant, 1992 [1790]: 41-89).

وعلى أي حال فقد حرص بورديو في ثنايا نقده لكانت الذي جاء مفصلا لأول مرة في كتاب «التصوير» ثم في كتاب «حب الفن» بالغا ذروته في العام ١٩٧٩ في دراسته الضخمة للذوق والطبقة ونمط المعيشة المنشورة في كتاب التمايز Distinction، وحرص على أن يؤكد أن التجربة الجمالية كما يصفها كانت يمكن أن تكون أي شيء إلا أن تكون عامة، بل يرى بورديو أن العكس هو الصحيح، فتبنى النظرة الجمالية البحتة لتأمل عمل فني على مستوى الشكل وحده، ونبذ أي سؤال عن الوظيفة المحتملة، فإنه يفترض مسبقا قدرة على «تعليق» أي احتياجات أو اهتمامات مادية مباشرة، وعلى اتخاذ موقف مترو

وتأملي بعيدا عن العالم الاجتماعي، وهي قدرة مقصورة على الطبقات المهيمنة في المجتمع، موضحا أنه في اللحظة نفسها التي كانت فيها الأنظمة الإقطاعية تندحر أمام الديموقراطيات البورجوازية الغربية، تبنى كانت موقفا بورجوازيا محددا في صلب معياره - الذي من المفترض أن يكون عالميا - للحكم الجمالي، ومن شأن ذلك، كما يرى بورديو، أن الجمال الكانتي رفع استعدادا محددا اجتماعيا وتاريخيا لتقدير الفن والثقافة الرفيعين إلى مقام المقياس العالمي للأخلاق والقيمة العقلية (Bourdieu, 1992 [1979]: 485 - 500). هكذا تستطيع البورجوازية أن تضفي «الشرعية» و«الطبيعية» على سيادتها السياسية والاقتصادية، باستحضار ذوقها الثقافي الرفيع كدليل على تفوقها الذاتي في «الثقافة» و«الذوق» و«التهذيب» تؤدي وظيفة إضفاء المشروعية نفسها التي كان يضفيها الميلاد والسلالة على النبلاء في النظام الإقطاعي .(Bourdieu, 1991 [1969]: 110 - 11)

لذا مثّل كتاب التمايز خلاصة بحوث بورديو في المحددات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية للطريقة التي يتم بها تلقي الفن واستهلاكه. وبسبب دورها في إضفاء الشرعية على الوضع الاجتماعي القائم، أطلق بورديو على الفن والثقافة الرفيعين اسم «الثقافة الشرعية»، والمكانة الممنوحة لأولئك المزودين بما يمكنهم من تقديرها اسم: «رأس المال الثقافي» وهو نوع من رأس المال قادر على أن يسبغ فوائد مادية حقيقية على أولئك الذين يمتلكونه من دون القدرة على اختزاله - بسبب ما سبق كله - إلى رأسمال اقتصادي حقيقي. كتاب التمايز لم يحصر نفسه في نطاق الثقافة الشرعية، ولكنه حلل المحددات الاجتماعية للذوق عبر مدى واسع من الممارسات الثقافية، من الأكثر سموا إلى ما يبدو أنه الأكثر ابتذالا، ويرى بورديو، أنهم في تفضيلهم لمقطوعة باخ «عازف الهارب اللطيف» على مقطوعة شتراوس «الدانوب الأزرق»، وتفضيل مهروس الفواغرا (*) على ستيك اللحم والبطاطا، والديكور الداخلي الهادئ على البهرجة الصاخبة، وكذلك على سلوكهم ونمط كلامهم الميزين، في كل ذلك يقدم البورجوازيون لنا روحا وسلوكا جمعيين، اعتمادا على ما يحظون به من رفاهية مادية. إن كلا من هذه الأذواق و«خيارات» نمط المعيشة تمثل سلوكا بورجوازيا نموذجيا في ميله

(*) مهروس الفوا غرا páté de foie gras: طبق مصنوع من كبدة الإوز المهروس والمبهّر بالكحول [illegible]

إلى التنعم وإلى التأمل، وهو سلوك تحدد من قبل ـ وتمثل في ـ بُعد البورجوازيين عن إلحاح الحاجة، ولكنه اعتبر مع ذلك مؤشرا طبيعيا على تهذيبهم الذاتي، ومن ثم تفوقهم الثقافي والأخلاقي. لقد كان هذا البُعد عن الحاجة المادية هو الذي شكّل الصفات المميزة للطابع الثقافي للبورجوازية.

وفي رأي بورديو، أن الطابع الثقافي يشكل «بنية من الميول صلبة وقابلة للتحول»، هو مجموعة من «التصنيفات العملية» التي يتبناها الفرد منذ نعومة أظفاره وأنماط للنظر إلى العالم والتصرف بناء على المؤشرات التي تم فرزها واستيعابها، عبر التجربة في فترة النمو والتنشئة في وسط ثقافي متميز بعينه. إذن، لقد كانت المقدمات والسلوكيات وأنظمة الإدراك التي تم استيعابها في أثناء مرحلة التنشئة في محيط بورجوازي مثقف، هي التي شكلت القاعدة للطابع الثقافي البورجوازي، أي تلك البنية من الميول التي يمكن أن تتحول مع أي عدد من السياقات الاجتماعية، والتي تفصح عن نفسها في تذوق الطعام الراقي تماما كما في الفن الرفيع. إضافة إلى أن الألفة مع الفن والثقافة الراقيين، والتمكن من اللغة وتعاطي المفاهيم النظرية، التي شكلت جزءا متكاملا من الطابع الثقافي البورجوازي ـ هي في رأي بورديو ـ الذي عرضه في دراسته (مثل «الوارثون» The Inheritiors [1964] 1979) و«إعادة الإنتاج» Reproduction ([1970] 1977) ـ تمثل بالضبط تلك السمات التي تقبلتها وشجعتها مؤسسات التعليم العالي الفرنسية، وتلاعبا بالتفسير الاشتقاقي (*) للفظة مدرسي (أو تأملي) (scholastic)، من اللفظة الإغريقية skholè التي تعني التفرغ المتأمل، قال إن الطابع الثقافي قد تجلى من خلال «وجهة نظر مدرسية» (تأملية)، أي في صورة ابتعاد متفرغ ومتأمل للعالم، وكان ذلك بمنزلة شرط مسبق لتبني النظرة الجمالية البحتة التي لا تعرف الميل أو المصلحة كما طرحها كانت، كما كان العامل المساعد القوي في حصول أبناء البورجوازيين على المعدلات العليا من النجاح الأكاديمي.

الشروط الاجتماعية للإنتاج الفني

سعى بورديو في دراساته المنشورة في كتب مثل التصوير، حب الفن، التمايز، إلى تعقب النشأة الاجتماعية والتاريخية لوجهة النظر التأملية والنظرة الجمالية البحتة، والنزعة لتقدير الثقافة الشرعية التي ولدتها. لكن

(*) إتيمولوجي etymology: دراسة الاشتقاق التي تعنى بأصل الألفاظ وتتبع تاريخها [المترجم].

تعقب النشأة التاريخية للأنماط المعاصرة من تلقي أو استهلاك أشكال الثقافة الشرعية لا يمثل سوى نصف مشروع بورديو في سوسيولوجيا الفن، لأنه رأى أنه لا يمكن أن يتحقق إنتاج أعمال فنية تتطلب الفهم من خلال نظرة نقية غير منحازة، وتلقى التقدير من خلال الشكل لا من خلال الوظيفة إلا بعد أن ينشأ حقل إنتاج ثقافي مستقل نسبيا. لذا فإن أي تناول سوسيولوجي للفن يجب أن يفسر النشأة التاريخية للنظرة الجمالية البحتة، وكذلك النشأة التاريخية لحقل مستقل من الإنتاج ينتج أعمالا تتطلب الفهم على أساس هذه النظرة، فكما يقول بورديو (1993a: 256):

لا يمكن من وجهة نظر الدراسة التطورية العامة فصل النظرة البحتة ـ القادرة على فهم العمل الفني كما ينبغي (أي بنفسه ولنفسه، كشكل وليس كوظيفة) ـ لا يمكن فصلها عن ظهور منتجي فن مدفوعين بالهدف الفني البحت، الذي هو بدوره لا يمكن فصله عن نشأة حقل فني مستقل قادر على صياغة وفرض غاياته الخاصة به على المتطلبات الخارجية. أما من وجهة نظر التطور الفردي، فإن النظرة البحتة ترتبط بشروط محددة جدا لاكتسابها، مثل ارتياد المتاحف منذ سن مبكرة والتعرض طويلا لتلقي أصول هذا الفن مدرسيا، ولتأثير التفرغ المتأمل لمثل هذا الدرس، كل هذا يعني أن تحليل الموضوع الذي يتجاهل هذه الشروط ومن ثم يعمم حالة خاصة، إنما يؤسس ضمنيا تعميم الصفات الخاصة بتجربة ما ـ التي هي نتاج امتياز ذي شروط خاصة في الاكتساب ـ على كل الممارسات الجمالية.

لذا في مجموعة من المقالات التي صدرت منذ منتصف ستينيات القرن العشرين وما تلاها، ونشرت مقتطفات منها في ترجمة باللغة الإنجليزية تحت عنوان «حقل الإنتاج الثقافي» (١٩٩٣)، صبّت جميعها في دراسة العام ١٩٩٢ المعنونة «قوانين الفن» (نشرت بالإنجليزية في العام ١٩٩٦)، سعى بورديو ليتعقب ما أسماه النشأة البنائية والتاريخية لحقل إنتاج فني مستقل.

وهكذا ركزت معالجة بورديو لسوسيولوجيا الفن على تأريخ التغيرات في أنماط الإنتاج الفني، بدرجة تركيزها نفسها على تحليل المحددات الاجتماعية ـ التاريخية لنمط معين من التلقي الفني، ويرى بورديو أن تحليلا سوسيولوجيا لأي عمل فني يجب أن يهتم بتاريخ حقل الإنتاج الذي أنتج العمل الفني، وبالقدر نفسه بالنشأة التاريخية والبنائية لحقل التلقي الذي بزغ منه. كما يتعين على أي

تفسير سوسيولوجي من هذا النوع أن يتأمل ويؤرخ وجهة نظر عالم الاجتماع الذي يقوم بالتحليل، متسائلا عما إذا كانت استجابته للعمل الفني موضع البحث متأثرة بظروف معينة، ولذا ربما تغدو فوضوية بفعل الافتراضات غير الممحصة التي تبناها ذلك العالم عن الفن، والفنان والتي اكتسبها من داخل الطابع الثقافي الذي ينتمي إليه فتكون وجهة النظر هذه بدورها مكتسبة في ظل شروط اجتماعية وتاريخية محددة (Bourdieu, 1996 [1992]: 306 - 12).

وهكذا يرفض بورديو ما يسميه القراءات «الداخلية» للأعمال الفنية التي تكتسب معناها وقيمتها من أنها تتجاوز الظروف التاريخية التي أنتجتها وقبلتها في الأصل، ويرفض كذلك الأنماط التقليدية من التحليل السوسيولوجي، الذي يدعوه القراءات «الخارجية»، متهما إياها بأنها تميل إلى اختزال نشأة عمل فني ما في الأصل الاجتماعي لصانعه، وبذا تتجاوز ـ كما يصوغ العبارة ـ قوة الوساطة الحيوية لحقل الإنتاج، ويؤكد بورديو، أنه لذلك لا يعد العمل الفني مجرد تعبير وحيد عن عبقرية فنية، ولا هو مجرد انعكاس للأصل الاجتماعي لذلك الفنان، بل إن الأعمال الفنية يتم إنتاجها من خلال الطابع الثقافي، الذي يعكس الأصل الاجتماعي والمسار الشخصي للفنان، وحقل ـ فضاء منظم من الاحتمالات ـ يحوي شتى المذاهب والأساليب المتنافسة كما تتحدد الاحتمالات نفسها من قبل التطور التاريخي لذلك الحقل، فلا يوجد فنان أو كاتب يبتدع ببساطة أنواعا أو أساليب فنية من عدم، بل، إنهم يتخذون مواقفهم بناء على المدى الموجود من الأنواع والأساليب الفنية، مختارين أن يكرروا مذاهب قائمة وناجحة، كما في حالة القصص الرومانسية الرخيصة على سبيل المثال، أو أخذ نوع فني قائم ودفعه إلى أقصاه، كما في حالة رواية تجريبية حديثة مثل رواية جيمس جويس «أسبوع فينيغان» Finnegan's Weak ولن يتسنى لنا أن نفهم الابتكارات الشكلية لإدوارد مونيه (*) في الرسم، على سبيل المثال، إلا من خلال ثورته ضد الأكاديمية العقيمة، لذا فإن كل تصريح فني يتضمن نوعا من «اتخاذ موقف» فيما يتعلق بالأعمال القائمة والمواقف الماثلة في الحقل الفني، وتنوع المواقف التي يستطيع أي فنان أن يتخذها في ضوء التاريخ السابق للحقل.

(*) إدوارد مانيه (1832 - 1885) Édouard Manet: رسام فرنسي من أوائل من عالجوا قضايا الحياة الحديثة، رأب أسلوبه الصدع بين الواقعية والانطباعية [المترجم].

وفي رأي بورديو، أن حقل الإنتاج الفني هو عالم من «الثورة الدائمة» (Bourdieu, 1996 [1992]: 239) متبنيا مصطلح ماكس فيبر في سوسيولوجيا الدين، يميز بورديو بين «الكهنة» أو الفنانين «المكرّسين لخدمة الخالق»، ذوي السمعة الراسخة الذين يسعون للدفاع عن موقفهم في الحقل، وبين «الأنبياء أو الفنانين الطليعيين الذين تُعرِّفهم ابتكاراتهم في الأسلوب وفي النوع كمناوئين للتقاليد والأعراف الفنية السائدة، وهذه الصراعات بين الكهنة والأنبياء في الحقل - على الرغم من شراستها - تخفي إجماعا موضوعيا على قيمة ما هو موضع الجدل في الحقل، ولذا يسهم في الإنتاجية المستمرة لذلك الحقل ويشترك الكهنة والأنبياء على قدم المساواة في الاهتمام باللعبة على نحو ليس محل شك، استثمار - سابق على الانخراط النقدي في مكونات الحقل الفني، والذي يدعوه بورديو «وهما زائفا» (ibid.: 227). إن تبني موقف طليعي ضمن الحقل الفني لا يتطلب فقط مجرد الاستثمار في مكوناته القائمة بل يستلزم قبضة محكمة، وسيطرة متمكنة، إذا استخدمنا مصطلح بورديو، على تاريخ ذلك الحقل، فلا يستطيع الفنان أن يثور ضد تقاليد لم تعد مستخدمة، أو يقيم عرضا مسرحيا للعودة إلى «نقاوة» ممارسة فنية تدهورت من خلال تحويلها إلى إجراء روتيني أو تجاري، من دون فهم عميق لكل من تاريخ الحقل الفني ومنتجاته ولمدى المواقف التي اتخذها أسلافه ونظراؤه. لذا فإن بورديو يصر على أن سوسيولوجيا الفن يجب ألا تسعى لتفسير نشأة عمل فني بالإشارة فقط إلى الأصل الاجتماعي لصانعه، فالخيارات الأسلوبية والابتكارات الجمالية لا يمكن أن تفسر إلا من خلال الأخذ في الاعتبار المدى - والمحدد تاريخيا - من المواقف الممكنة والمتاحة لأي فنان وليس بالإشارة إلى العوامل «الخارجية» مثل الأصل الاجتماعي وحده، قد يكون للأصل الاجتماعي دور يلعبه، ولكن فقط بالقدر المتضمن في الميول المنظمة للطابع الثقافي والمنقول من خلاله، أو المترجم في منطق الحقل الفني عن لحظة تاريخية محددة. ولعله يمكن توضيح هذه العبارات العامة نوعا ما بالعودة الى مثال مبولة دوشان.

فكما يشير بورديو، ولد دوشان لعائلة من الفنانين، فالجدان والإخوة والأخوات كلهم كانوا يمارسون الفن. لذا نشأ محاطا ليس فقط بالفنانين، وإنما كذلك بالنقاد وتجار الفن ومشتري الفن. من هذا الوسط الاجتماعي الخاص،

ورث دوشان طابعا ثقافيا فنيا متطورا بشكل خاص، وفهما مُفصلا وشبه فطري للحقل الفني ولتاريخه ومواقفه المتنافسة، بالإضافة إلى ذلك الاستثمار في أسهم الحقل الذي يسميه بورديو الوهم الزائف (ibid.:246-47) ولدت أعمال دوشان من القطع «جاهزة الصنع» عند تقاطع الطابع الثقافي الفائق التقدم مع حقل من الإنتاج الفني كان قد مر بتاريخ طويل من الاكتساب التدريجي للاستقلالية. فمنذ رفض مانيه لتقاليد النوع الفني المعتمدة في الأكاديمية، إلى الابتكارات الشكلية للانطباعيين، وبول سيزان، والمدرسة التكعيبية، كان الفنانون قد فرضوا ـ تدريجيا ـ مبدأ أن فنهم يجب ألا يخضع للقيود الخارجية، وأنه يجب ألا «يعبر إلا عن رؤيتهم الجمالية الخاصة، في عرض مبولة كما لو كان عملا فنيا، أفصح دوشان عن فهمه لهذا التاريخ من اكتساب الاستقلالية. كذلك بين فهمه لتأثير ذلك التاريخ في حقل التلقي والنقاد وشارحي الفن، وتجار الفن ـ أصحاب الآراء المعدة سلفا ـ ليضفي قيمة فنية على هذا الغرض عديم القيمة ـ ظاهريا ـ والمنتج بكميات كبيرة للقيام بوظيفة يومية، لذا فإن كل تاريخ الحقل الفني ممثل في مبولة دوشان، التي تمثل في حد ذاتها إنتاجا لا شك فيه لحقل وصل إلى درجة متقدمة ليس فقط من الاستقلالية بل من تقدم النقد الذاتي، أيضا على اعتبار أن استفزاز أعمال دوشان من القطع «جاهزة الصنع» يتمثل تحديدا في قدرتها على إجبارها على تأمل بنية ونشأة الحقل، والمكانة التي أسبغها على الفنانين، والقيمة التي منحها لأعمالهم، وفي هذا يقول بورديو (ibid.: 169):

> إن الفنان الذي يضع اسمه على قطعة جاهزة الصنع فيمنحها قيمة تجارية لا تقاس بمقدار كلفة الصنع، إنما يدين بالفاعلية السحرية لمجمل منطق الحقل الفني الذي يعترف به ويمنحه الشرعية، ولن يكون فعله هذا سوى إيماءة مجنونة أو غير ذات أهمية لو لم يساندها حشد من المحتفين والمؤمنين المستعدين لتقديمه كما لو كان عبقري المعنى والقيمة بالإشارة إلى التقاليد التي أنتجت مفاهيم من الإدراك والتذوق.

فعبارة «فاعلية سحرية» لها هنا أكثر من مجرد قوة بلاغية. بالطبع أكد بورديو في موقع آخر أنه لتمحيص الطريقة التي تسبغ بها قيمة على الفن فإنه يجب طرح مجموعة من «الأسئلة الوثيقة الشبه بتلك التي

أثارها موس (*) Mauss عندما تأمل - في كتابه «نظرية السحر» - مبدأ «فاعلية السحر»، مسترجعا بداية من الآلات المستخدمة من قبل الساحر نفسه [...] إلى الاعتقاد الراسخ في قلوب أتباعه، وأخيرا «لمواجهة العالم الاجتماعي كله الذي تطور السحر في خضمه ولا يزال يمارس» (1993a: 258). هذه التلميحات إلى أعمال مارسل موس، شأنها شأن مصطلحات فيبر عن «الكهنة» و«الأنبياء»، أو الإشارات إلى التحويل والتكريس (**)، تشدد على مدى اعتماد بورديو نفسه على التراث السوسيولوجي الكلاسيكي، مفصلا ومدققا نتائجه في سوسيولوجيا الدين ليطبقها في سوسيولوجيا الفن، وكما في سوسيولوجيا السحر أو الدين فإن فاعلية الاعتقاد، لم تكن موجودة في طبيعة الطقس الديني أو العقيدة أنفسهما، بل في المجتمع الذي ولدهما ورعاهما، لذا يؤكد بورديو أن مصدر القيمة الفنية لن يمكن العثور عليه في الأعمال الفنية نفسها بل في المؤسسات الاجتماعية، أي الحقول الفنية التي تتم عمليات الإنتاج والتلقي في إطارها. إذا كانت مبولة دوشان تمثل حقلا فنيا بلغ درجة متقدمة من الاستقلالية، فإن الجزء الأكبر من سعي بورديو - خاصة في كتابه «قوانين الفن» - كان مُكرَّسا لفحص كيف ومتى برز هذا الحقل المستقل أول مرة.

النشأة التاريخية لحقل الإنتاج الفني المستقل

يركز تحليل بورديو على ثلاث شخصيات فرنسية بارزة في عالم الفن والأدب في القرن التاسع عشر، هم بالاسم: الرسام إدوارد مانيه manet، والشاعر شارل بودلير Baudelaire، والروائي غوستاف فلوبير Gustave flaubert. والقاسم المشترك بين هذه الشخصيات الثلاث أنهم جميعا دخلوا في صراع مباشر مع مؤسسات الدولة التي حاولت التحكم في ما قد يمكن تمثيله فنيا وكيف يجب تمثيله، كان على مانيه أن يواجه أكاديمية الفنون الجميلة المدارة من قبل الدولة، تمثلها لجنة من المحكمين كان أعضاؤها يختارون الأعمال التي يمكن عرضها في الصالون السنوي

(*) مارسيل موس Marcel Mauss (1872-1950): عالم اجتماع فرنسي اشتهر بدوره في شرح وتثبيت شهرة خاله اميل دوركايم [المترجم].

(**) التحويل transsubstantiation: تحول خبز القربان وخمره إلى جسد المسيح ودمه [المترجم].

(بعد العام ١٨٦٣)، الذي كان الوسيلة الرئيسية أمام الفنانين الطموحين للوصول إلى انتشار أوسع لأعمالهم أمام النقاد والجمهور. وفي تحد للتقاليد الأسلوبية والمذهبية المقبولة من حكام الصالون، واجه مانيه ـ على التوالي ـ رفض هيئة المحكمين القاطع لعرض أعماله، ثم سخرية الجمهور من أعماله المعروضة. أما بودلير وفلوبير، من جهة أخرى، فكلاهما واجه محاكمات لما في أعمالهما من فحش، في حالة فلوبير كان مهددا بالحذف الرقابي لتصوير الخيانة الزوجية في رواية «مدام بوفاري» Madame Bovary (1856)، وفي حالة بودلير لتصوير البغاء والسحاق في ديوان «زهور الشـــر» Les (1857) Fleurs du mal وفي رأي بورديو، أن جهود مانيه وفلوبير وبودلير لتأمين استقلالهم الإبداعي في وجه رفض الصالون ومحاكمات فحش المعنى تمثل لحظات حاسمة في بزوغ حقل إنتاج فني مستقل، لذا فإن الجزء الأكبر من كتابه «قوانين الفن» قد خصص لتحليل تلك الجهود متتبعا مبدأ الطابع الثقافي والحقل الفني.

يذهب بورديو إلى أن الخلفية العائلية لبودلير ومانيه وفلوبير تتسم ببعض الخصائص المشتركة ـ التي اندمجت في الطابع الثقافي ـ وجعلتهم ميالين لاتخاذ مواقف معينة داخل الحقل الفني على أيامهم. فنجد فلوبير على سبيل المثال، كان ابن طبيب، وبودلير كان ابن رئيس دائرة في الهيئة القضائية العليا. إذن كلاهما جاء من خلفية بورجوازية مثقفة قادرة على توفير الأمن المادي، فضلا عن تقدير المنجزات العقلية والثقافية الرفيعة، هذان الفنانان «الحائزان على موارد مالية وثقافية بالقدر نفسه تقريبا» كانا لذا ميالين إلى معاملة الأشكال الفنية الناجحة تجاريا، أي ذلك «الفن البورجوازي» الخاضع مباشرة لتوقعات جمهوره والذي ازدهر في عصر الإمبراطورية الثانية بنوع من الازدراء الأرستقراطي. لكن إذا كان الطابع الثقافي لهما يجعلهما ميالين لرفض «الفن «البورجوازي» فإن المواقف المتاحة لهما في حقل الإنتاج الثقافي قد شجعتهما على رفض الموقف المقابل، أي الأشكال الفنية والأدبية من «الفن الاجتماعي» الملتزمة سياسيا. مثل هذا الفن الملتزم سياسيا لا يستطيع ـ في رأي بورديو ـ أن ينفذ إلا إلى أولئك من ذوي الميول الديماجوجية، الذين يُعدّون «ضمن العامة من الصحافيين البوهيميين» (Bourdieu, 1996 [1992]: 85 - 6) وقد عمل

سقوط الهالة ـ أو التحرر من السحر ـ الذي أعقب فشل ثورة العام ١٨٤٨، والثورة البونابرتية عام ١٨٥١، وتأسيس الإمبراطورية الثانية المحافظة، عمل على تثبيط هؤلاء الفنانين أكثر فأكثر عن استخدام فنهم لإذاعة رسائل سياسية واضحة.

إن الطابع الثقافي وكذلك المسار الذي اتخذه كل من مانيه وفلوبير وبودلير جعلهم ميالين إلى رفض الموقفين السائدين المتاحين في الحقل الفني، أي «الفن البورجوازي» و«الفن الاجتماعي»، وشجعهم على ابتكار موقف جديد لأنفسهم، هو موقف الفنانين المستقلين، متحررين من القوى «الخارجية» للمال أو السياسة، وساعين وراء تنفيذ الأفكار الإبداعية الخاصة بهم. ومن خلال هذه «القطيعة المزدوجة» ـ من جهة ـ مع المكافآت «العابرة» للثراء والشهرة والمقدمة من «الفن البورجوازي»، ومن جهة أخرى من التداخل مع السياسة في «الفن الاجتماعي»، قدم مانيه وفلوبير وبودلير إسهامات كانت ذات دور حاسم في ظهور الشكل الجديد للفنان المستقل، لقد كان بوسع أبناء البورجوازيين الأثرياء أن يعيشوا على الثراء الاقتصادي الذي ورثوه، مضحين بالعائد المادي العاجل أو الشهرة الجماهيرية الواسعة في سبيل مُثل فنية أسمى. في حين عمل ممارسو «الفن البورجوازي» ضمن ما يسميه بورديو «حقل من الإنتاج على مدى واسع»، بقصد جلب أكبر قدر ممكن من الجمهور لأعمالهم، حرص الفنانون المستقلون على العمل ضمن «حقل محدود الإنتاج»، حديث التشكل، حيث يؤخذ النجاح المادي السريع على أنه مؤشر لسطحية أو تدني طبيعة ذلك العمل. وفي إطار الحقل محدود الإنتاج، ينتج الفنانون أعمالا ليست موجهة لجمهور واسع أو شعبي بل لجمهور يتألف من نظرائهم، هم الفنانون الآخرون، ومجموعة مختارة من النقاد، وكتلة آخذة في التزايد مع الصحافيين والمعلقين الذي يشتغلون على هامش حقلي الثقافة والفن. إن حقل الفن محدود الإنتاج كان «عالما تجاريا قلب رأسا على عقب»، كان يقوم بوظائفه طبقا لـ «منطق اقتصادي مقلوب»، حيث كانت الأعمال التي تحقق أكبر قدر من النجاح التجاري تعامل بريبة، أما الأعمال التي كانت تعاني لتجد جمهورا فكانت هي التي تحظى بالمكانة الأكبر، وكان افتقارها للنجاح هو الذي يؤخذ مؤشرا على نقائها الفني،

ولذلك اتسم المشاركون في الحقل محدود الإنتاج ـ على نحو ما يرى بورديو ـ بافتقارهم النسبي لرأس المال التجاري، وهو افتقار عوض عنه ارتفاع قيمة رأسمالهم الثقافي. أما في حقل الإنتاج على المدى الواسع، فقد كانت المواقع على العكس من ذلك، فالمشاركون في هذا الحقل يتمتعون برأسمال تجاري كبير نسبيا ولكن بمستويات متدنية من رأس المال الثقافي بالذات، «مضحّين» بها أمام متطلبات السوق.

هذا التقسيم إلى حقل محدود الإنتاج والإنتاج على مدى واسع، أو ما يسميه بورديو «بزوغ بنية مزدوجة» للإنتاج الفني، لم يكن راجعا إلى جهود مانيه وبودلير وفلوبير وحدهم لتأمين استقلالهم الإبداعي، لكنه راجع على العكس من ذلك، إلى مجموعة أشمل من التغييرات التاريخية التي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار، ومجموعة من التغييرات في حجم الجمهور المحتمل لمنتجات هذين الحقلين وتركيبه الاجتماعي، ويشير بورديو على وجه الخصوص إلى تقلص الأمية واتساع التعليم النظامي في عهد الإمبراطورية الثانية باعتباره «مؤشرا واحدا ـ ضمن عدد من المؤشرات ـ على توسع غير مسبوق لسوق المنتجات الثقافية»، فكان خريجو المدارس الفنية المتمكنون ينتجون أسرع من طاقة أي من الأعمال التجارية أو الدوائر الحكومية، فاندفعوا نحو باريس بأعداد متزايدة، آملين أن يكسبوا قوتهم بالعمل كفنانين أو كتاب، ولكنهم كانوا في العادة يحتالون على لقمة العيش بالعمل في الصحافة، ويعيشون حياة بوهيمية خالصة. لقد كان هذا «جيش الثقافة الاحتياطي»، كما يصفه بورديو، الذي شكل أسس عملية تلقي الفنون في الحقل محدود الإنتاج، مقدما للفنانين المستقلين أمثال بودلير وفلوبير ومانيه دعما ضئيلا من الناحيتين المادية والمعنوية، ولكنه كان كافيا ليجعلهم يستمرون (ibid.: 54 - 7).

الخاتمة

هكذا نرى أن تفسير بورديو للبزوغ التاريخي لحقل إنتاج فني مستقل في القرن التاسع عشر في فرنسا ـ يأخذ بعين الاعتبار مدى واسعا من المحددات التاريخية والاجتماعية، ويقدم تحليلا لدور هذه المحددات المباشر وغير المباشر في التأثير في حقل الإنتاج الفني عند لحظة تاريخية

معينة. كما تبين لنا أن هذا التفسير لبزوغ حقل إنتاج مستقل يكمل دراسته عن تلقي أو استهلاك الأشكال المختلفة من الثقافة الشرعية، دراسات كتلك التي جاءت في كتابيه: «حب الفن» أو «التمايز» ففي هذه الدراسات المبكرة كان يرى أن الاستقلالية الفنية، أي ميل الفن والفنانين إلى التعالي على الحاجة المادية، كانت تعد صفة سلبية في جوهرها، ما يسمح للفن والثقافة الرفيعين أن يضطلعا بدور إضفاء المعنى والشرعية والصفة الطبيعية على صور التمايز الاجتماعي، وكان نشر بورديو كتابه «قوانين الفن» مؤشرا إلى أن فكره قد مرّ بتغيير كبير. فعلى حين استمر في الاعتراف بطبيعة التمايز الاجتماعي لمنتجات حقل الإنتاج المستقل أو المحدود، تحول بورديو الآن إلى القول بأن هذه المنتجات كانت مع ذلك قيمة «عالية» بقدر تصديها للمصالح الضيقة والجزئية أو المنحازة في مجالي السياسة والاقتصاد، أي لحقل «القوة». لقد ظل محافظا على اعتقاده بأن استقلالية الحقل الفني كانت تتعرض لتهديد متزايد من قبل عدة قوى متنافرة صادرة عن الوسط الإعلامي وعن السوق، وهي قوى كان الجيل المعاصر من الفنانين والمثقفين شديد الاستعداد لأن يبيع ذاته لها سعيا وراء المكافآت «الوقتية» العاجلة من الثراء والشهرة (Bourdieu, 1996 [1992]: 339 - 48) ولكي يتعقب البزوغ التاريخي لحقل الإنتاج الفني المستقل، كما فعل في كتاب «قوانين الفن»، حرص كذلك على العودة «إلى الأزمان البطولية» من النضال من أجل الاستقلال، عندما كانت فضائل الثورة والمقاومة تفرض نفسها بوضوح في وجه القمع الممارس بكل قسوة (خصوصا خلال المحاكمات)»، أملا في «إعادة اكتشاف مبادئ الحرية الفكرية المنسية ـ أو المرفوضة» (ibid.: 48).

من المدهش أن بورديو الذي كانت آراؤه في سوسيولوجيا الفن تطرح مثل هذا التحدي الجذري للتسلسل التراتبي القائم في القيم الجمالية، يبدو لنا كما لو كان قد ترك ـ في النهاية ـ هذه التراتبية راسخة في مكانها، وأقصد بذلك أن الشخصيات المرجعية مثل مانيه وفلوبير وبودلير مازالوا هم الأبطال في تفسير بورديو، وممثلي القيم الجمالية «العامة»، وهي القيم التي تهددها الآن وسائل الاتصال وقوى السوق وسياسة الليبرالية الجديدة. لا يتحفظ بورديو في أي من كتبه عن عملية تحول تلك الشخوص إلى مرجعية فنية،

ولا يفحص أي عوامل اجتماعية أو سياسية قد تكون تآمرت على منع الفنانين من النساء أو الأقليات وأشكال الفن الشعبي من الوصول إلى مثل هذه الرتبة من المرجعية. أكثر من ذلك، فإن أعمال مانيه وفلوبير وبودلير المنتجة ضمن حقل الإنتاج المستقل، تلك الأعمال ذات القيمة «العامة» الظاهرة تتطلب - طبقا لتفسير بورديو بذاته - أن تقدر من قبل نظرة جمالية «بحتة» و«غير منحازة» وهي النظرة المقصورة على البورجوازية المرفهة. وبشكل متناقض، فإن تفسير بورديو لعمومية القيمة الفنية سيبدو أنه يعيد إنتاج الاستثناءات نفسها التي كشف عنها، مبينا مدى خطورتها في ثنايا تحليله للجمال عند كانت. وعلى الرغم من أن «نظرية الحقل» لبورديو قد أثرت سوسيولوجيا الفن، لكنها مع ذلك قصرت عن حل بعض المشكلات الفلسفية - أعني تلك التي تدور حول طبيعة القيمة الجمالية.



3

جسد الأنثى في الممارسة الجمالية النسائية: نحو تطوير معالجة سوسيولوجية قائمة على أفكار الحركة النسوية

ألكساندرا هوسون

«في حين يبدو من جهة، حدوث تقبل جزئي للنساء كمنتجات للفن مع تقدم ما بعد الحداثة، فإن هذا القبول نفسه يطمس الإمكانات السياسية لمثل هذا الفن، ويضيق المدى الذي يمكن تفسير مثل هذا الفن من خلاله كفن نسائي»

المؤلف

المقدمة

مهمتي في هذا الفصل هي اقتراح بعض الطرق التي يمكن بها إثراء وتعزيز سوسيولوجيا الفن بأفكار الحركة النسوية، وتثير هذه المهمة - بالنسبة إلي - سؤالين مباشرين: الأول ألا توجد فعلا سوسيولوجيا فن نسوية (تقفز أعمال جانيت وولف إلى الذهن)؟ الثاني: كيف يعالج عالم الاجتماع ذو التوجه النسوي أي مسألة متعلقة بفرع من فروع علم الاجتماع النسوي؟ يضاف إلى ذلك أن مؤهلاتي لمثل هذه المهمة ليست واضحة، فأنا لست متخصصة في

دراسة علم الجمال، إنما أنا متخصصة في سوسيولوجيا الثقافة، وهناك أيام تتأرجح فيها انتماءاتي بين كل من علم الاجتماع والحركة النسوية على حد سواء.

لكن لدي اهتمامين بالفنون البصرية: الأول، طفقت على استخدام الصور البصرية في دروسي حول الجسد والنوع (*) gender والصحة، كمادة مساعدة وتوضيحة، خصوصا الصور المنتجة من قبل نساء أو تلك التي فسرتها أنا على أنها تشير إلى ما أطلق عليه في هذا المقام صور التحول في تجسيد الأنثى. ولما كانت ممارسة الفنون البصرية نقطة مهمة في النضال الثقافي لناشطي الحركة النسوية في القرن العشرين، تحديا منهم للامتياز الذكوري في المرجعيات الفنية، وليبتكروا صورا تشير إلى المواضيع المتعلقة بحياة النساء والنابعة عنها. إذ تنبع العديد من هذه الصور من قضايا محورية في تطور الحركة النسوية وتفسرها أحيانا.

الثاني، قادني بحثي في مفاهيم الجسد في علم الاجتماع، وفي الحركة النسوية، إلى الاشتغال بتحليل الحركة النسوية المعاصرة لفن النساء. يحظى الفن البصري بمكانة كبيرة في المجتمعات الغربية المعاصرة بوصفه شاهدا معبرا عن الواقع الاجتماعي، كذلك عكست المعالجة السوسيولوجية للفن في السابق هذه النظرة أيضا. ففي الثقافة الغربية، هناك ميل إلى تأسيس ما نعرفه بناء على ما يمكن مشاهدته، وليس على علاقات وعمليات وسياق المشاهدة. لكن تحليلات الحركة النسوية لفن النساء المعاصر تفصم عرى هذا الارتباط، وذلك بالإصرار على قوة اللاوعي. إذ إن للجسد للأنثوي شكلا معينا من القيمة ضمن الأنظمة البصرية للتمثيل، وهي قيمة تجد تفعيلا نقديا لها في نظريات الحركة النسوية المعاصرة عن الجسد. ففي حين أن الحركة النسوية الأكاديمية (أو الحركة النسوية في الأوساط الأكاديمية) تستخدم فن النساء كمادة مساندة أو توضيحية، فإن فن النساء المعاصر يتبنى ـ ضمنيا وصراحة ـ رؤى من نظرية الحركة النسوية في تمثيلاته.

من هنا يركز هذا الفصل بقوة على كل من تمثيل جسد المرأة في «فن النساء»، وهي فكرة واضح أنها مشاكسة، وعلى كيفية استجابة جمهور الحركة النسوية الأكاديمية لجملة هذه الأعمال. وكما يلاحظ مؤرخو الفن من الحركة

(*) تعادل لفظة sex في اللغة الإنجليزية لفظة جنس العربية، التي تشير إلى جنس الإنسان من مؤنث أو مذكر تبعا للتشريح البيولوجي. لكن هناك لفظة gender التي لا يوجد لها مرادف مباشر في العربية، ونترجمها بكلمة «نوع» عادة وهي تشير إلى سلوك النوع الإنساني من مؤنث أو مذكر [المترجم].

النسوية، فإن مصطلح «فن النساء» يمكن أن ينطبق على تلك التقاليد الفنية المرتبطة بالسياق العائلي من الإنتاج، مثل القباطي Tapestiy، وشغل اللحف [جمع لحاف]، وعلى الرغم من أن أجساد النساء تستغل في إنتاج مثل هذا الفن، فإن تمثيل جسد الأنثى أو الاعتراف به ليس بالضرورة عنصرا محوريا في المنتج النهائي، لكن مصطلح فن النساء يشير كذلك إلى فن ـ كما تبين وولف (١٩٩٠) ـ ينطلق من الفروقات الأنطولوجية في معرفة المرأة وخبرتها ويؤكد عليها. وإني لاستخدم المصطلح في هذا المقام كاختزال يشير إلى الصور البصرية لجسد الأنثى، والمنتجة من قبل النساء: إذ أهتم هنا خصوصا بأهمية النظرية النسوية بالنسبة إلى أعمال الفنانين حول جسد الأنثى أو من خلاله. وسوف أوضح أنه من الصعب في قراءة/تفسير الممارسة الفنية المعاصرة ألا نبني على قراءات في ماضي الحركة النسوية وحاضرها، فالعمل يستهدي ـ ضمنيا وصراحة ـ بالحركة النسوية، وفي رأيي أنه من الصعب جدا فصل النظرية والتطبيق في سياق فن النساء. ومن الممكن أن تستخدم هذه الرؤية لتطوير سوسيولوجيا تسترشد بالحركة النسوية ليست متمايزة ومتباعدة عن موضوعها، ولكن سوسيولوجيا نسوية حساسة لفن «النساء» ومتفاعلة معه.

تشكل فن النساء

قبل منتصف القرن العشرين، لم يكن يقبل في مدارس الفن أو يتلقى تعليما رسميا في الفن سوى عدد قليل من النساء، لكن التوسع التدريجي لتمتع النساء بحقوق المواطنة المدنية والسياسية والاجتماعية (Walby, 1995) رسّخ دخول النساء في المؤسسات الرسمية عند مطلع القرن، وحسم «الصراع على حق تمثيل أجساد النساء» (Berrerton, 1963: 3). ووفر التوسع العام للتعليم العالي في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين فرصا أكبر لحصول النساء على التعليم والالتحاق بالمؤسسات الفنية التي كانت شديدة التأثر باللغة والإطارات العامة للعلوم النقدية، مثل علم الاجتماع (Cottingham,1989)، يضاف إلى ذلك أنه مع حلول ثمانينيات القرن العشرين، كانت نظرية الحركة النسوية قد احتلت موقعا في المنهج الدراسي للتخصصات التي تسهم في تعليم الفن (McRobbie, 1990). فكان

من شأن ذلك إلقاء ضوء نقدي على الممارسة البصرية والنظرية النسوية ووفر ظروف التدخل النسوي، على نحو ما نجد في أعمال بولوك (Pollock 1988).

وكما يلاحظ مكروبي (١٩٩٠)، فإن الممارسة الفنية والتحليل النقدي يشكلان في العادة أحدهما من الآخر، وهذا التلقيح المتبادل لذو فعالية خاصة في ما يختص بالممارسة الفنية للنساء والحركة النسوية، وتتم هذه العملية بشكل رسمي وغير رسمي على السواء. وسواء كانت النساء يعتبرن أنفسهن من المؤمنات بالنسوية أم لا، فإن الحركة النسوية تزود النساء بدافع مهم للالتحاق بالتعليم الفني الرسمي، فمن المحتمل مثلا أن الفنانات من النساء المولودات بين ١٩٤٠ و ١٩٥٥ كن عرضة للاطلاع على الادعاءات النسوية، أو تأثرن بالحركات النسوية أو الاجتماعية الأخرى (انظر: Seidman, 1994)، بطرق تجعل الأمر صعبا على الفنانات أن يتجنبن «الاعتراف بالنوع» في أعمالهن (Cottingham, 1989)، الأمر الذي كان له وقع على عملهن في إطار الفن الأكاديمي في ثمانينيات القرن العشرين ـ بالذات وفر تأسيس المجموعات الفنية والإصدارات النسائية شبكة خاصة لتطوير وتبادل الافكار (McRobbie, 1990: 7)، ومع أنه من الأمور الأقل احتمالا أن تكون مجموعات الفنانات اللائي جئن لاحقا قد اطلعن على نشاط الحركة النسوية، إلا أنه كان من المحتمل جدا أنهن صادفن النظرية النسوية في معاهد الفن، لأنه كما لاحظ ستانلي (Stanley, 1999) كانت النظرية النسوية الأكاديمية هي النمط الرئيس للتعرف إلى الحركة النسوية بالنسبة إلى جيل من النساء في معاهد التعليم العالي. إذ تنطلق أعمال العديد من الفنانات المعاصرات مباشرة من مجمل هذه النظرية الآخذة في التطور ـ خصوصا النظريات النسوية حول الجسد التي نمت نموا سريعا منذ أواخر ثمانينيات القرن العشرين. لذا، على الرغم من أن الفنانين أنفسهم ينكرون مدى تأثير هذه النظريات في أعمالهم، لكن النظرية النسوية الأكاديمية الحديثة توفر إطارا لا يقبل الجدل، يمكن من خلاله تقديم ونقد سياسات جسد الأنثى (Cottingham, 1989).

اتخذ النقد النسوي للفنون البصرية وتأثيره فيها أشكالا عدة، واتخذ مسارا يشبه البحث الرسمي النسوي في التخصصات الأكاديمية الأخرى، أولا: عُني مؤرخو الفن النسويون بتقديم شروح للغياب التاريخي للنساء عن مجال إنتاج

الصور البصرية. فعرفت تفاسير المراجعين «النسوة الغائبات (على سبيل المثال: Harris and Nead, 1978) وتفسيرات غيابهن، بالإضافة إلى الاستراتيجيات التي تستبعد النساء من مؤسسات الفن وإنتاج الفن البصري والمعرفة. ثانيا: كذلك، تحدى النقاد النسويون افتراضات التخصصات الأخرى (للوضع في علم الاجتماع انظر: Finch, 1993)، تحدوا كذلك المرجعية الفنية «باستعادة التقاليد المخفية لفن المرأة» (McRobbie, 1990: 5)، وبإعادة تعريف ما يعد فنا. ثالثا: تأثرا بما بعد البنيوية خصوصا، وجه النسويون اهتماما متزايدا نحو محتوى الصور البصرية ومعناها، وبالذات في ما يختص بجسد المرأة والأمور الجنسية، وذلك بحثا عن لغة نسوية بصرية متميزة. ومن المهم أخذ شكل الحركة النسوية الذي تعرضت له الفنانات بشكل رئيس بعين الاعتبار، والذي ترجم بدوره في معجم نسوي للمصطلحات البصرية أو الجمالية. فلهذا تأثير في طبيعة الممارسة الفنية، ومن ثم التمثيلات البصرية لجسد الأنثى وتعبيراتها. وسنتناول في القسم التالي الأشكال النسوية (سواء في مجال الحركة العامة أو الأكاديمية) التي أثرت في إنتاج فن النساء وفي الاستجابة له.

سياسات جسد الأنثى في فن النساء

لماذا بدأت بعض الفنانات في سبعينيات القرن العشرين في التركيز بوضوح على جسد الأنثى؟ كي نجيب عن هذا السؤال يتعين علينا أن ننظر إلى حالة جسد الأنثى في تاريخ الفن، وإلى تأثير الحركة النسائية، وإلى وقع المعرفة الجديدة بجوانب حيوات النساء. أولا: يحتل جسد الأنثى موقعا محددا في تاريخ الفن. إذ كان تمثيله يقتصر إلى حد كبير على الفنانين الذكور وحدهم، الذين عمدت ممارساتهم إلى تحويل النساء إلى أغراض بالنسبة إلى جمهور الذكور (Mulvey, 1975)، بتصوير جسد الأنثى العاري بأبعاد مثالية (Williams and Bendelow 1998)، وبتقديم المرأة على أنها الآخر الغريب و«كمجال هامشي غير معروف» (McRobbie, 1990: 12). ثانيا قدم مبدأ «أن الأمور الشخصية ذات أبعاد سياسية دائما» نقطة مفصلية ضمن الموجة الثانية من الحركة النسائية في العالم الناطق بالإنجليزية (Seidman, 1994). على الرغم من أن المنابع الأصلية المحددة والمعنى الدقيق لهذه العبارة مثيران للجدل (انظر Holmes, 2000)، إلا أنها تستخدم في

العادة للإشارة إلى الطرق العديدة التي تتشكل بها تلك العلاقات والخبرات التي نعدها شخصية وذاتية، من خلال العلاقات والظروف الاجتماعية والسياسية. على سبيل المثال، شكلت هذه النظرة ـ للشخصي والذاتي على أنه شأن سياسي وقابل للتمحيص العمومي ـ توجهات الناشطين المتصلين بحركة صحة النساء. وقد ركزت هذه الحركة بالذات ـ وخصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية ـ على حاجة النساء إلى تطوير وعي بخصوصية أجسادهن كطريقة لمقاومة التوجهات المستحوذة على المهنة الطبية (Ruzek, 1978). وتلازما مع ذلك نشأ الوعي بالجسد كموضوع ضمني في فن النساء في سبعينيات القرن العشرين.

ثالثا: ركزت كتابات النساء في سبعينيات القرن العشرين بوضوح على العلاقات بين الشخصي والسياسي، لإظهار ولتسييس مبادئ تجسيد المرأة التي كانت تعد الثقافة شأنا شخصيا معزولا عن النطاق العام (Rose, 2000). فوفرت هذه الكتابات مصدرا جديدا ومتاحا للمعرفة أمام العديد من النساء. وحددت الطرق العديدة التي كان العالم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي منقسما بها تبعا للفروق الخاطئة في النوع gender. وكان الموضوع السائد في كتابات النساء في سبعينيات القرن العشرين هو الطرق التي تعمل بها الثقافة الأبوية لقمع الطرق الأنثوية للوجود. أي معرفة النساء وتفهمهن. ومن المحتمل أن هذه الأدبيات قد أثرت في الأعمال البصرية للعديد من الفنانات خلال تلك الفترة. إن إنتاج صور عن جسد الأنثى. من قبل النساء، يجب أن يفهم كجزء من استجابة أكثر عمومية للعالم الاجتماعي والثقافي الذي نظر إلى النساء وعاملهن كأشياء، والذي أخفى أو أنكر إيقاع وإنتاج وحقيقة تنوع تجسيد الأنثى. ما بدا جديدا وذا مغزى في مثل هذه الأعمال هو الطرح الظاهر للوجود الجسدي للأنثى، والاحتفاء به في بعض الحالات، على العكس من طريقة تناوله في التقاليد الأخرى من الممارسة الفنية.

عرف تاريخ الفن سوابق لطرح الوجود الجسدي للأنثى، وجسد الأنثى كجسد مستعمر ومحتل في الفنون البصرية في سبعينيات القرن العشرين (Tickner, 1978) خصوصا في أعمال فريدا كالو(*). لكن، اشترك فن النساء

(*) فريدا كالو Frida Kahlo (1907ـ 1954): رسامة مكسيكية صورت الثقافة الوطنية لبلدها بأسلوب يمزج بين الواقعية والرمزية والسريالية [المترجم].

في سبعينيات القرن العشرين في افتراض أن «الخبرة» توفر امتيازا معرفيا، أي أن النساء يشتركن في العادة في خبرات مادية، وأن الإيقاعات والآلام المختلفة المرتبطة بتجسيد الأنثى كانت مخفية ومشوهة في الثقافة الأبوية. فنلاحظ أولا، على سبيل المثال، أن بعض الفنانات استخدمن «ترميزا أيقونيا للجسد» في أعمالهن بطريقة تشير إلى «حزام العفة»، الذي كان يحيط بالأعضاء التناسلية الأنثوية في الثقافة الغربية. وزعمت الحركة النسوية الأنجلو ـ أميركية بقوة أن الصور الوحيدة المتاحة لأعضائهن التناسلية لا توجد إلا في سياق طبي وعلمي. ومن ثم، فإن الصور ـ التي قد تعرف الآن في القرن الواحد والعشرين، على أنها صور داخلية للأنثى ـ قد تردد صداها منذ سبعينيات القرن العشرين، على أنها استعادة لتلك المبادئ ـ حول جسد الأنثى ـ التي كانت مخفية في العادة، ومسربلة بالعار في الثقافة الغربية. ويستمر هذا النوع من الاستعادة ـ على سبيل المثال ـ في العمل الفني الدراماتيكي (الحوارات أحادية الطرف للجسد) المنصوب في نيويورك والمتصل بالعديد من النساء ذوات المراكز العليا في السياسة والفن كذلك.

ثمة معالجة أخرى في فن النساء في سبعينيات القرن العشرين ارتبطت بـ «تحولات وعمليات» جسد الأنثى. واستخدمت صورا وعروضا لجعل التجربة الشخصية متاحة للاستهلاك العمومي. على سبيل المثال عمل إليانور أنتين (*) المسمى بـ «نحت: تمثال تقليدي» لمتحف ويتني، الذي يتألف من مائة وأربع وأربعين صورة ضوئية لجسد الفنانة في أوضاع مختلفة، والتي وثقت ملامح فقدان الوزن عبر ستة وثلاثين يوما (Tickner, 1978: 224). فكما يشير تيكنر فإن الفنانة نفسها لاحظت أن عملها قام على الأساليب النحتية للعصور القديمة (**) Antiquity بنحت وإزالة طبقات «لكشف» الجمال المثالي، وبالقيام بذلك تيسر ملاحظة كيفية تحقق الجمال المثالي الأنثوي بإزالة طبقات من جسد الأنثى، كان أحد التأثيرات الرئيسية لهذه الصور والعروض هو إثارة شعور بالقرف لدى الجمهور، الذي نظر إليها على أنها شكل للفحش والإسفاف، ومن ثم إعادة إنتاج القرف

(*) إليانور أنتين Eleanor Antin (1935ـ): فنانة استعراضية ومخرجة أفلام وفنانة تشكيلية أمريكية [المترجم].

(**) العصور القديمة Antiquity: يشير إلى الحضارات القديمة وبالذات الحقبة اليونانية والرومانية [المترجم].

المرتبط بجسد الأنثى. وكما أشار النسويون، مع أنه ليس من المتوقع أن تكون النساء مثيرات للقرف، فإن جسد الأنثى قد صُنف منذ زمن بعيد كمصدر للخزي في الثقافة الغربية.

بعد ذلك أخذت تظهر في سبعينيات القرن العشرين معالجة ثالثة، ثم تطورت بشكل أكبر في ثمانينيات القرن العشرين، كانت تتمثل في استخدام الفن (وتمثيلات جسد الأنثى في تلك الأعمال) كعلاج ونقد. وكان الجانب الأكبر من هذه الأعمال شخصيا جدا ومسيسا، بشكل واضح من خلال التفسيرات والتعليقات الاجتماعية. وتعد الصور الفوتوغرافية لجو سبينس (*) نموذجا لمثل هذه المعالجة. إذ وظفت سبينس نسق العمل الوثائقي الواقعي لطرح الجوانب السياسية في صحة النساء وجسد الأنثى، بطرق توسع حدود التصوير الفوتوغرافي من حيث ما يمكن إظهاره واستخدامه للعرض. وطرحت سبينس، مثل كالو التي سبقتها، قضايا مثل الألم والمعاناة الشخصيين، وقيمة الطب القائم على الكيمياء الحيوية والصور السائدة للمرض والاعتلال. وتُفسَّر أعمالها على أنها تتحدى بشكل مباشر الطبابة من خلال الدعوة إلى المساعدة الذاتية (ومن ثم إعادة التأكيد على أهمية حركة الصحة النسائية). إنها تعتمد على ممارسة الاعتراف كعلاج عبر تمثيل جسد الأنثى «القبيح» أو «بجعل الذات مجالا للفرجة»، وهو كما أشارت وولف وآخرون، يقدم معاني لقول ما لا يقال.

على الرغم من التفاؤل الذي صاحب فن النساء في سبعينيات القرن العشرين، والسعي إلى تأصيل الأنثى من خلال الاستراتيجيات الواقعية والمراجعات، فإن الطرق الأكثر شيوعا لمعالجة جسد الأنثى ومحاولة تطوير لغة بصرية «نسوية ـ بالذات ـ أثارت النقد من جانب النسويين:

أولا: كان ينظر إلى مثل هذه الأعمال على أنها تعزيز للأساس البيولوجي للأنوثة وللفروق بين الجنسين، والتي تفهم فيها الصفات النسائية الاجتماعية، والعاطفية والجسدية كصفات ثابتة غير قابلة للتحول، وأدنى من تلك الخاصة بالرجال، فتُذكَر أعمال جودي شيكاغو (**) في العادة على أنها أعمال اختزالية.

(*) جو سبينس (1934 ـ 1992) Jo Spence : مصورة بريطانية أغلب أعمالها كانت بورتريهات شخصية حول صراعها مع مرض السرطان [المترجم].

(**) جودي شيكاغو (ـ 1939) Judy Chicago : فنانة وناشطة نسوية وكاتبة ومعلمة أمريكية. أشهر أعمالها «حفل عشاء». الذي ساهم فيه مئات المتطوعين، والمعروض بشكل دائم في مركز إليزابيث ساكلر للفن النسوي في متحف بروكلين للفن Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum of Art. يعد هذا العمل واحدا من أهم الأعمال النسوية، على شكل طاولة مثلثة عليها أطباق فخار تمثل لتسع وثلاثين ضيفة شرف من النسويات الناشطات الشهيرات [المترجم].

من ذلك مثلا عملها «حفل عشاء»، حيث نسَّقت مجموعة من الوحدات الزخرفية المحورة عن الجسد في عمل يمثل حياة بعض النساء اللاتي عرَّفتهن بأنهن مهمات اجتماعيا وسياسيا. لكن، أبدى العديد من النسويين استجابات غاضبة إزاء عمل شيكاغو، لأنه يختزل الحياة التي اكتسبتها النساء بجهد عقلي مضن، وحولتها إلى مجرد فئات من الجسد (willias and Bendlow, 1998). غير أن شيكاغو نفسها لم تكن بالضرورة تشاركهم الرأي في أنها تساهم في تطوير لغة بصرية نسوية صريحة، وأصرت على أن عملها يجب أن ينظر إليه على أنه فن وليس كرسالة سياسية.

ثانيا: لاحظ بعض النقاد النسويين الصعوبات في إسباغ تعبير بصري على التجربة الأنثوية، نظرا إلى السياق الأبوي الذي تتكون فيه الرغبة والتجربة الأنثوية. فإذا كانت الفروق الأنطولوجية قد تكونت في رحم العلاقات الأبوية، فكيف يمكن إذن للفنانة أن تقدم أنطولوجيا أنثوية ـ ليست سوى إعادة إنتاج لتلك العلاقات؟ لذا، ففي حين يشير فن النساء، ضمنيا، إلى أنطولوجيا متمايزة، فإن بعض الكتاب بدأوا يطرحون أسئلة معرفية بخصوص التوصل إلى هذه الأنطولوجيا.

ثالثا: كانت قضايا القوة المتضمنة في عملية ابتكار الفن مطموسة بفعل الانغماس في الاهتمام بأوجه التشابه في فن النساء، بين تمثيل جسد الأنثى وتجربة النساء، من ذلك مثلا، عمل جودي شيكاغو (حفل عشاء) الذي اعتمد على عمل «الآلاف من المتطوعات غير المدفوع لهن» (Woodley, 1985: 97) في محاولة لابتكار «أسلوب جمعي» في إنتاج الأعمال الفنية، لكن النساء اللاتي ساهمن في «حفل عشاء» يبقين مجهولات على الرغم من أن شيكاغو جنت ثمار الشهرة التي حققها مشروعها. إضافة إلى ذلك، على الرغم من أن البعض قد ينظر إلى شيكاغو على أنها قمة «فن النساء»، لكنها انتقدت لغياب أنماط معينة من النساء عن أعمالها. فبالكاد يشير «حفل عشاء» إلى النساء السود، وحيثما تمثل النساء السود فإن ذلك يتم من دون أي إشارة إلى التمايز الداخلي فيما بينهن، أخيرا، مع أوائل ثمانينيات القرن العشرين، كانت النساء اللاتي تأثرن بالحركة النسوية الأكاديمية قد بدأن يشككن في الأسس الأنطولوجية وفي مدى ثبات أي تجربة، مما كان له تأثيره المباشر في طبيعة الفن البصري الذي أنتجنه.

التحليل النفسي وما بعد الحداثة والثقافة البصرية

في ثمانينيات القرن العشرين، ابتعد الفن النسائي عن التركيز الواضح على القضايا السياسية لجسد الأنثى، متجها نحو التركيز على إعادة تحليل المعاني واستنطاق الرموز، وقد تأثر هذا التطور، في ما سبق، بنظرية التحليل النفسي، التي كانت تستخدم للتركيز على الجوانب العامة في مشاهدة العمل الفني وفي «النظرة» إليه، فكما أشار نيد (1992) «تنظم» النظرة جسد الأنثى وتقدمه ككل خال من العيوب، وبأبعاد مثالية ومحددة، مخفية جسد الأنثى الحقيقي اللحمي والفوضوي وغير الكتوم. إذ لاحظ النسويون كيف كان يُشجع النساء على معاملة جسدهن كمادة خام للتجربة والعرض (انظر de Beauvoir, 1972 [1949])، ولتعريض أنفسهن لتفحص الآخرين المستمر لهن (Berger, 1972' Synott, 1993). وكانت مذبحة الأنوثة هذه موضعا للنقد البصري في أعمال سيندي شيرمان (*) عبر تحويلاتها الفوتوغرافية (أي تحويل الأنثى لغرض يغدو هو نفسه الذات والموضوع في آن واحد) (Cottingham, 1989: 94)، من خلال التعرض «للنرجسية الواضحة في الأنوثة» أو المبالغة في تصوير أجزاء الجسد. أكثر من ذلك، تستخدم المحاكاة الساخرة لتُظهر مجموعة التفاعلات بين النص والصورة، وبين إزالة العيوب والشوائب، لتجميل الجسد الأنثوي الذي تنشغل النساء به من جهة، ونقد النسويين للتأثيرات القمعية لتلك العمليات التجميلية من جهة أخرى، يتضح هذا التناول النقدي أيضا في أعمال الفنانات في تسعينيات القرن العشرين، اللاتي «ركزن على عملية التحول» واستخدمن أجسادهن «لابتكار ذلك الفن المادي» (Betterton, 1996: 244) والتركيز على «المرأة كغرض في الحياة والفن». فاشتهرت - مثلا - الفنانة الفرنسية أورلان (**) لمساهمتها في عمليات جراحة التجميل طبقا للأفكار السائدة عن الجمال الغربي، بطريقة تنتقد تلك المقاييس الجمالية (لنقاش مطول عن أساليب

(*) سيندي شيرمان (1954 -) Cindy Sherman: مصورة فوتوغرافية ومخرجة أفلام أمريكية. حاصلة على منحة ماك آرثر MacArthur Fellowships المعروفة شعبيا باسم «جائزة العبقرية» Genius Awards [المترجم].

(**) أورلان (1947 -) Orlan: فنانة استعراضية فرنسية استخدمت وسائل متعددة. وأول من استخدم جراحة التجميل كوسيلة للتعبير الفني. فعملها «تناسخ القديسة أورلان» The Reincarnation of Saint Orlan الذي تضمن سلسلة من العمليات الجراحية غدت الفنانة من خلالها تشبه لوحات وتماثيل معروفة بما فيها لوحة الموناليزا [المترجم].

أورلان انظر: Davis, 1995)، وبطريقـة مماثلة، تُعلِّق لوحات جيني سافيل(*) على كيفية تحقيق جمالية أنثوية بنزع طبقات من الجلد من جسد الأنثى، وإعادة تشكيل الجلد أو إعادة قولبته بملامح مثالية جديدة، مثل هذا الفن يوضح الطرق التي يعالج بها جسد الأنثى كمشروع .Shilling) (1993 من قبل كل من النساء أنفسهن، ومن قبل الفنانين أيضا، هنا يقدم الجسد بشكلين: مرة وهو يتحول لخلق الشكل الظاهر الأنوثة، ومرة وهو يجسد نقده «الذاتي» لمثل هذه العمليات.

وإلى جانب نظرية التحليل النفسي، كانت نظرية ما بعد الحداثة هي العامل المؤثر الثاني في فن النساء في ثمانينيات القرن العشرين، موفرة قاعدة لـ«الأنطولوجيا الجديدة»، وقد حددت هذه الأنطولوجيا الفروق ـ باستخدام أدوات الانتحال ـ والهدم الذاتي والسخرية الواعية، (انظر (Cottingham, 1989) وعلى الرغم من أن العديد من نقاد الفن النسويين أهملوا، في البداية، إمكانات ما بعد الحداثة بالنسبة إلى النساء، لكن بعض الفنانات بدأن ينظرن إلى تلك النظرية كطريقة محتملة لصياغة معان جديدة حول الأنوثة (McRobbie, 1990)، ولبحث أكثر عمومية انظر أيضا (Flax 1986). وكان التحدي الرئيس هو تمثيل تجسيد المرأة من دون «استخدام» جسد الأنثى كغرض أو اختزال الأنوثة إلى جسد، ومن دون الاعتماد على الأساليب البصرية لتلك المؤسسات والممارسات التي تُفتِّت وتُحول جسد المرأة إلى غرض (مثلها في ذلك مثل النظرة الطبية) (انظر Bettedrton, 1996)، استخدمت الأنطولوجيا الجديدة الأنوثة من منظور أبوي بطرق ساخرة، ولم يكن تمثيل الفرق تمثيلا لفرق بيولوجي جوهري ومحدد، بل فرق تأسس على الفكر والبنية الأبوية، تحاشى مثل هذا الفن الرسم الذي كان يعتقد أنه حكر على الذكور وحدهم (Cottingham, 1989) وارتبط بالتحويل الحداثي لجسد الأنثى إلى غرض، فاستعيض عن ذلك بعدد من الوسائل كالتصوير الفوتوغرافي والفنون التركيبية، فاهتمت معالجة إنتاج الصور البصرية طبقا لنظرية ما بعد الحداثة بجسد الأنثى، من دون اختزال الأنوثة إلى جسد، واعتمدت على وسائل تكتيكية مثل إعادة

(*) جيني سافيل (1970 -) Jenny Saville: رسامة بريطانية معاصرة وأحد أعضاء الرسامين البريطانيين الشباب. اشتهرت بأعمالها كبيرة الحجم التي تصور النساء المفرطات في السمنة، مستخدمة نفسها في العادة كنموذج [المترجم].

التأطير، ووضع الأجزاء في تضاد إلى جانب بعضها البعض، والتناول النقدي، وذلك لإلقاء الضوء على الطرق العديدة التي يمكن بها تشكيل الأفكار حول جسد الأنثى والأنوثة.

من هنا فإنه على الرغم من أن ما بعد الحداثة طرحت تفسيرات غامضة، وقراءات متعددة، وطبقت النظرية بشكل واضح، فإن بعض الأعمال التي أنتجت باستخدام هذه الوسائل الجديدة كان ينظر إليها على أنها أقل عنفا في المواجهة «وذات توجه سياسي أقل وضوحا» و«أكثر جمالية» مما سبق من فن النساء (Cottingham, 1989). ويرجع ذلك جزئيا، إلى الطريقة التي يعمل بها ـ عموما ـ فن ما بعد الحداثة في تفكيك الأشياء بطرق محددة وقريبة الفهم لدى الجمهور «المثقف فنيا». إضافة إلى ذلك، مع نهاية ثمانينيات القرن العشرين، ومع أن النظرية النسوية كانت قد احتلت موقعا في تعليم الفن، فإن الوجود المرئي والجمعي للنساء في الفنون كان لا يزال ضعيفا بفعل قلة التمويل، وظل مقنَّعا وراء فردية ما بعد النسوية، التي ترى أن النساء قد أحرزن تأثيرا كبيرا في الفنون البصرية عما كان لهن في أي وقت مضى (McRobbie, 1990). وظل العديد من النقاد النسويين غير مقتنعين بالتأثيرات العامة لفن النساء في ما بعد الحداثة، ورأوا ذلك كقوة أخمدت الطاقة الراديكالية لفن النساء عوضا عن تزويدها باتجاه جديد.

وهكذا تذهب مكروبي (1990) ـ مثلا ـ إلى أن النسوية في مثل هذا الفن مازالت دون المقبول إلى حد ما، ولذا فإن القراءة النسوية له ليست القراءة الوحيدة الممكنة. ويرجع هذا ـ في المقام الأول ـ إلى السخرية والقراءة المحايدة تجاه النوع التي تحبذها ما بعد الحداثة، تساهم إلى حد كبير في انعدام الوضوح في التفسير، وهو الأمر الذي له دلالته في ما يتعلق بالاستجابات النقدية للفن، ويلاحظ ثانيا أن تحبيذ الغموض يجعل من الصعب التعرف على وجود النسوية في الفن وعلى شكلها، والتعرف على تفسير أعمال الفنانات الناشطات نسويا على أنها أعمال نسوية .

ثالثا: الفرق «المفتعل» بين الرجال والنساء والمعيش في الجسد، يطمس حقيقة أنه مصدر عدم المساواة و/أو أنه مصدر للنقد (McRobbie, 1990). وهكذا يغدو الفرق عرضيا وليس محوريا في الفن، ولا تقدم نظرية ما بعد

الحداثة وسائل لتحليل فن النساء، لأن «فن النساء» معرف (من قبل الفنانين أنفسهم بالإضافة إلى الجمهور والنقاد) «في ضوء النظرية النسوية في سبعينيات القرن العشرين أو من موقع التضاد معها» (1990:11). أي أنه من الصعب الاقتناع كيف يمكن أن يبتكر ويفسر فن النساء كفن نسائي، من دون أي إشارة إلى النسوية بشكل أو بآخر. وفي حين أن الإطار العام لما بعد الحداثة لا يستبعد هذا التأكيد، لكنه لا يفصح عن التفسير النسوي، ولذا فإنه يقلل من شأن راديكالية الفن النسائي. وهكذا ففي حين يبدو من جهة، أنه حدوث تقبل جزئي للنساء كمنتجات للفن مع تقدم ما بعد الحداثة، فإن هذا التقبل نفسه يطمس الإمكانات السياسية لمثل هذا الفن، ويضيق المدى الذي يمكن تفسير مثل هذا الفن من خلاله كفن نسائي.

ما بعد البنيوية والفلسفة والتحليل النفسي (مرة أخرى)

تحول فن النساء والتحليل النسوي في تسعينيات القرن العشرين من الأسئلة المعيارية حول ما إذا كان يتعين أن يُمثَل جسد الأنثى أو كيفية ذلك إلى غيرها من الأسئلة الفينومينولوجية المهتمة بالمعنى والتجربة. وتصف بترتون Betterton هذا التحول في التحليل النسوي على أنه أحد أشكال «مشكلة النظر (المسافة) إلى مشكلة التجسيد (اللمس)» (1996:7)، ويعود إنتاج الفن البصري إلى التركيز الظاهر على جسد الأنثى. إضافة إلى ذلك، فإن إنتاج فن النساء والتحليل النسوي له، يتبعان تحولا أكثر عمومية نحو ما أطلقت عليه غاتنز (Gatans, 1996) «المنظور المتجسد»، وهو في حد ذاته رد فعل على عملية ترشيد وتنظيم الجسد الاجتماعي في عصر الحداثة، والذي «تحرر في الممارسات الفنية الحديثة» (Betterton, 1996). إن حركة إعادة التجسيد المشار إليها هنا هي «جزء من محاولة تشكيل صورة بصرية عن الجوانب المقموعة، والجسدية وغير المنظمة من ذواتنا» (1996 :19). وعلى الرغم من أن هذا الهدف يتشابه مع هدف فن النساء في سبعينيات القرن العشرين، فإن ما يجعله مختلفا هو أنه مصحوب بالنظريات النسوية حول الجسد، التي تضفي عليه شرعية أكاديمية.

لقد تطورت النظريات النسوية حول الجسد بسرعة كبيرة في العقد الأخير، وأصبح التحول إلى «المنظور المتجسد» مشتركا ما بين النسويين في العديد من التخصصات، كجزء من رد الفعل ضد الممارسات المجردة والمعارف التي يعدها كل تخصص أساسية في مجاله (على سبيل المثال انظر (1993) Rose لشرح واف عن المعارف المجردة للجغرافيا). على الرغم من تباين مناظير النسوية حول الجسد، هناك قدر كبير من الجدال حول معنى المادية ومدلولها، فهناك قدر كبير من الالتقاء حول فكرة الجسد المنتج بشكل بديهي ورمزي. يُصر هذا الالتقاء على تشكيل المادة من خلال الممارسات وأشكال الخطاب الاجتماعية (فوكو Foucault)، وعلى النظر إلى اللغة على أنها تشكل الواقع وليست مجرد وسيط للتعبير عن الواقع (دريدا Derrida)، ويرفض التمييز الفينومينولوجي بين الذات والموضوع، وترفض النظريات النسوية بشكل خاص الأساس الجسدي الثابت والاختزالي للنوع (أو بالأحرى الفروقات الجنسية). ويرجع هذا في المقام الأول إلى أن المؤرخين النسويين (مثل دودن Duden, 1991، وأودشورن Oudshoorn, 1994) اللذين بيّنا كيف تغيرت تفسيرات أشكال فهم جسد الأنثى. ثانيا، لقد تغيرت بيولوجيا الأنثى، فعلى سبيل المثال، غدت النساء يبلغن في سن أصغر مما كان يحدث في مطلع القرن العشرين (Brumberg, 1997) نظرا إلى التغير في التغذية والصحة. هكذا يتضح أن للجسد تاريخا (Illich, 1986)، وأي اعتبارات نسوية لـ «معرفة النساء» يجب أن تأخذ بعين الاعتبار العوامل الاجتماعية والتاريخية لمثل هذه المعرفة (Wolff, 1990)، والتجارب التي تطورت منها. ثالثا، لقد قبل النسويون ـ وفي أغلبيتهم ـ أن تجربة التجسد (أو كيف نقطن في هذا الجسد) هي تجربة مشروطة اجتماعيا وسياسيا (Bordo, 1989). أضف إلى ذلك، أن المفاهيم السائدة عن الذات في الفكر الغربي تنطلق من مقدمة منطقية هي نموذج الذكورة الميالة إلى التزاوج مع النقيض (الأنثي)، في حين تستخدم النظرية النسوية الإطارين الفينومينولوجي والتحليل النفسي لبيان كيف يشكل هذا النموذج للذات تجسيد الأنثى طبقا للنظام الرمزي الذكوري (مثلا Irigaray, 1985, Young, 1990).

يرتبط هذا الزعم بشدة بقراءات ما بعد البنيوية للتحليل النفسي، التي غدت متوافرة لجمهور النسويين الأنجلو ـ أمريكيين في ثمانينيات القرن العشرين. أما النسوية الفرنسية الجديدة فترتبط ـ بشكل عام ـ بأعمال هلين سيو (*)، وجوليا كريستيفا (**) ولوسي إيرغاراي (***)، على الرغم من ارتباط العديد من النسويين الفرنسيين بأفكار ما بعد البنيوية (Vice, 1998). الحقيقة أن نظرية التحليل النفسي تتسم بالتركيز والشمول، لكن الجانب الأكثر ارتباطا منها بتطور النظرية النسوية حول الجسد هو الادعاءات بخصوص كيف «تحدد مادة أجساد النساء النظام الاجتماعي»، وكيف تُقمع خصائص التجسيد الأنثوي في هذا النظام (Game, 1991: 64). لقد ذهب النسويون الفرنسيون إلى أن جسد الأنثى يمكن أن يوظف استراتيجيّا في الفن البصري كوسيلة لتحدي النظرة الثنائية للنظام الرمزي (Betterton, 1996: 16).

فسرت أعمال إيرغاراي ـ مثلا ـ على أنها تقلب آراء التحليل النفسي التقليدية حول النسوية (Davidson and Smith, 1999)، وذلك بتحدي نظريات لاكان Lacan من أن الأنثى ليست سوى «مستقبل سلبي للنظرة الذكورية» (Carson, 2000: 43)، فتستخدم التعبير المجازي عن الشفتين تتكلمان معا كاستراتيجية نصية تمثل من خلالها إيجابية الجنسية الأنثوية. تتبنى كل من إيرغاراي وسيو مجموعة من الاستراتيجيات النصية التي تركز على خصائص التجسيد الأنثوي (التي يمكن تلخيصها بالنسبة إلى إيرغاراي في التكرار، والسلاسة، والطبيعة اللامركزية للتجربة). ويجادل نسويون آخرون (مثلا: Groz, 1994) بأن هذه الصفات تسهم في تفكيك الثنائيات المتضادة، وبالذات ثنائية العقل والجسد، فتركز كريستيفا (1982) على مرحلة العلامات، أي مرحلة ما قبل اللغة، مرحلة ما قبل الأوديبية التي تشكل فيها «المواجهات الجسدية» في العلاقة بين الأم والطفل عنصر الخيال، الذي يُقمع

(*) هيلين سيو (Hélène Cixous (1937- : بروفيسورة وكاتبة وشاعرة ومؤلفة مسرحية وفيلسوفة وناقدة أدبية فرنسية. تعتبر أحد مؤسسي النظرية النسوية ما بعد البنيوية. وقد شكلت كتاباتها مع كل من لوسي إيرغاراي وجوليا كريستيفا وقود الحركة النسوية الفرنسية [المترجم].

(**) جوليا كريستيفا (Julia Kristeva (1941 - : فيلسوفة ومحللة نفسية وناشطة نسوية بلغارية [المترجم].

(***) لوسي إيرغاراي (Luce Irigaray (1930 - : ناشطة نسوية فرنسية ومنظرة في التحليل النفسي والثقافة [المترجم].

مع اكتساب اللغة. وترى كريستيفا أن الثقافة أو الأغراض الثقافية هي التي توفر الفضاء الذي يعبر فيه الخيال عن نفسه (Wolff, 1990)، والذي يكمن فيه احتمال إعادة تصور الأنوثة. وعليه نجد أنه في رسمة، أو صورة أو تمثال، أو فن تركيبي بالذات، تستخدم إشارات مجازية للمس، ويسترجع «الأمومي»، ويعاد التركيز على الجوانب الجسدية المخفية والمهمشة في الثقافة الغربية كوسيلة لـ «تخيل» الذات الأنثوية. وكما تشير المراجعات والتحاليل النسوية الأخيرة حول فن النساء المعاصر، فقد عمل دمج النظرية النسوية في الأعمال البصرية على النهوض بتمثيل جسد الأنثى وإنضاجه. ويبدو أنه من المقبول عموما في النسوية الأكاديمية أن الفنانات، عبر وسائل التعبير المختلفة، يمثلن جسد الأنثى حاليا بقصد طرح أسئلة حول القيم الذكورية التي تشكل التجربة التي تعيشها الأنثى، لتحديد الطرق التي تقمع بها الأنوثة في النظام الرمزي.

الحركة النسوية والفن في عالم اليوم

هكذا أكون قد لخصت التطور في فن النساء عبر ثلاثة عقود، وراجعت الطرق التي تأثرت بها النظرية النسوية وأثرت في الممارسة الفنية للنساء بالنسبة إلى كل ما يتم تمثيله وطرق التمثيل، لقد تتبعت كيف طبقت النظرية النسوية على الصور البصرية كوسيلة لمناقشة الجوانب العامة لهذا التمثيل. تحدد هذه النظريات التعبير من النوع والجنس والأنوثة والصعوبات التي تواجهه عند محاولة إيجاد أنماط بديلة للتمثيل خارج رموز الثقافة السائدة. لكن، حدث تحول كبير في كل من طبيعة فن النساء والتحليل النسوي. ففي حين انبثق الجزء الأكبر من الفن في سبعينيات القرن العشرين مباشرة من الحركة النسوية، ومن ثم من الاهتمام على الصعيدين المادي والسياسي بالقسر الممارس ضد جسد الأنثى وتحويله إلى غرض، نجد ـ على العكس من ذلك ـ أن فن النساء في تسعينيات القرن العشرين وما تلاها قد انطلق من الكتابات النسوية حول الفروق الجنسية، وبالذات كتابات النسويين الفرنسيين المعاصرين. إن تفسير فن النساء يبدأ من النص ثم من قراءة الفن البصري من خلال الموضوعات والمبادئ المشتقة من أدبيات النظرية النسوية. وكما في المجالات الأخرى في النسوية، يمتاز تحليل الفن البصري في أغلبه بالإطار

التفكيكي الذي يحبذ تفسيرات التحليل النفسي للصور البصرية، وإنه لمن المدهش بالطبع أن ينجح التحليل النسوي، عبر مدى من وسائل التعبير، في تحقيق الاتفاق حول «تأثير التمثيل من ناحية الأيديولوجيا والقوة» (Evans, 2000: 105). إضافة إلى ذلك، يميل النمط السائد من التحليل النسوي إلى تناول «التمثيل» من حيث الآثار الناجمة عن صورة معينة بدلا من طرح أسئلة حول خصائص الوسيلة الفنية وشروط إنتاجها وتوزيعها واستهلاكها واستخدامها العملي (ibid.: 107) ولا شك في أن هناك إيجابيات وسلبيات لهذا الموقف.

فما الإيجابيات؟ أولا: الفن البصري المعاصر الذي تنتجه النساء ويفسره علماء النسوية، يسهم في المشروع العام لإعادة تأهيل الوجود الجسدي للنساء (Bordo, 1989)، باستكشاف إمكانات الأنطولوجيا النسوية والسؤال عما يمكن أن تكون عليه الثقافة النسوية الخالصة. هذا سؤال مهم وملح بالنسبة إلى النسوية المعاصرة، ويشكل السعي للإجابة عنه تحديا أنطولوجيا للأنماط الذكورية الرسمية والمتخصصة من المعرفة. ثانيا: يلقى التحليل البصري النسوي المعاصر دعما من المنهج التفكيكي الذي يحبذ إطار التحليل النفسي ما بعد لاكان. فيزودنا التركيز على الجسد المتُخيَّل بواسطة هذا المنهج بنظرية لفهم البصري وغير البصري، ونظرية للتعرف على ذاتية النوع الاجتماعي، وهو بذلك يوفر إطارا عاما لإبصار ولتفسير ما أطلقت عليه إيلين شوالتر (Elaine Showalter, 1985) «المنطقة البرية» wild zone. تمتاز هذه المنطقة البرية بما هو مخفي ومظلم ومبهم عن الإدراك العام (الذكري ضمنيا). ومن شأن مثل هذا التكتيك أن يجذب جسد الأنثى مرة أخرى إلى الإطار البصري عبر التحليل النظري، ويسمح للنسويين بطرح سؤال: كيف يدخل الجسد في تركيب الذاتية الأنثوية؟ إضافة إلى ذلك فإنه يصر على كشف الطرق التي تدعم بها الوجودية الجسدية للأنثى النظام الرمزي، وكيف تُقمَع في ثنايا عملية تشكيل ذلك النظام. إن تطبيق النظرية النسوية كشبكة تفسيرية ليدعونا إلى النظر إلى الفن البصري للنساء من خلال مجموعة معينة من القضايا النسوية، وإلى أن ننظر لهذا الفن على أنه فضاء حيوي يمكن تصوير وتخيل الفروق من خلاله بشكل أكثر إيجابية و«شرعية».

لكن، هناك في اعتقادي عدة سلبيات تصاحب الالتزام النسوي المعاصر بالاتجاه التفكيكي، والتركيز على الوجودية الجسدية المتخيلة التي يدعمها إطار التحليل النفسي. أولا: كما أشارت جانيت وولف وغيرها من الكتاب، فإن أي استراتيجية بصرية نسوية تحاول أن تدافع من جديد عن الجسدية الوجودية للأنثى لهي استراتيجية ذات مشاكل على الصعيد العام، إذ تمتاز الثقافة الغربية المعاصرة بتبني اتجاهات متعارضة، تعمل ـ من ناحية ـ على إنكار أهمية الجسدية الوجودية للمرأة على الصعيد الثقافي كأساس للمعرفة والفهم، مع هذا ومن جهة أخرى، تفرض الجسدية الوجودية على النساء كأساس للذاتية الأنثوية. على الرغم من أن تكتيك الجسدية الوجودية عند ايرغاراي يركز تحليليا وتفسيريا على التمايز بين التكوين (التخيلية) لجسد الأنثى. فإن خصوصية الجسدية الوجودية تحوي فعليا رصيدا وجوديا بسبب الوضع الذي احتله جسد الأنثى تاريخيا واجتماعيا في الثقافة الغربية (Wolf, 1990). لذا، على الرغم من أن التركيز على الجسدية الوجودية (التخيلية) قد يعمل على تسييس ذلك الذي كان يعد حتى الآن مبهما، فإن هذه القوة السياسية يمكن أن تهمش بسهولة. وأيا كانت نوايا الفنانين أنفسهم، فإن سياق استخدام الصور: يؤثر في تفسيرها. ومن ثم تصبح الجسدية الوجودية الأنثوية (المتخيلة) مفتوحة دوما للتفسير بعكس المراد.

ثانيا: على الرغم من أن النسوية قد انتقدت الوضع المميز للبصري في نظرية التحليل النفسي، فإن القراءات اللابصرية النسوية للتحليل النفسي تلتزم بنظرية معرفية تفترض الطبيعة الجسدية الوجودية لعلاقة الأمومة/الطفل كأساس لاكتساب ذاتية النوع. هذا الافتراض يسمح للنظرية النسوية بتطوير نماذج الطبيعة الفرضية في التحليل النفسي ما بعد لاكان في شبكة تفسيرية يمكن تطبيقها على مجموعة متباينة من وسائل التعبير الفني. ويميل تطبيق هذه الشبكة إلى ترسيخ مبدأ استبعاد الاعتبارات الخاصة. ولمعالجة البصري موضوع التحليل كشأن عام.

ويرى علماء الاجتماع النسويون أن هذا المبحث يثير الكثير من المشاكل بسبب (١) الميول نحو الطبيعي المبنية في إطر التحليل النفسي، (٢) وبسبب الطريقة التي يستخدم بها المثلث الأوديبي (التزاوج بين الجنسين) ذو الموضع

المتميز في تركيب اللاوعي (Barrett, 1992)، (٣) وبسبب أن معرفة نص ما هي شرط مسبق ضروري للوصول إلى مثل هذه التفسيرات، يضاف إلى ذلك، أنه على الرغم من أن التأثير ما بعد البنيوي في النسوية ينبع من نقد لميل السرديات الكبرى للحداثة إلى التعميم، فإننا نجد أن التحليل النسوي المعاصر لفن النساء مناقضا لذلك يتهدده خطر إنتاج نظرية كبرى بالتوسع في استخدام لغة النظرية، وعلى الرغم من الالتزام بخصوصيات الجسدية الوجودية للأنثى في المعالجة النسوية لنظرية التحليل النفسي ما بعد لاكان، فإن التكرار اللفظي المتولد عن هذه النظرية يختزل الجسد المصور إلى الموضوع العام للنظرية.

ثالثا: في حين قد تقدم نماذج التحليل النفسي وسائل لتحليل «المنطقة البرية» فإنها تقوم بذلك على حساب التجارب المعيشة والتمايز على مستويات عديدة (Wolff, 1990). وعلى حين يمثل التأثير ما بعد البنيوي أساس معظم التحليلات النسوية المعاصرة للثقافة البصرية فإنه يزودنا بنقد رسمي للجسد المتخيل والمنتج بشكل منطقي، ومن هنا غدا هذا الجسد منفصلا عن السياقات والأزمنة والأمكنة والعلاقات. إن الجسدية الوجودية للنساء المنتجات لهذه الصور والمشاهدات لها قد أقصيت عن الصورة، وعلى النقيض من فن النساء والتفسير النسوي لهذا الفن في سبعينيات القرن العشرين، فإن الصور المعاصرة نادرا ما تعالج كمعارف فعلية. كذلك لا يعترف التحليل النسوي بقوة العلاقات التي تشكل الفن ونقده، وخصوصا، كيف تتموضع النظرة النسوية ضمن تفسير سائد لفن النساء، وكيف تشكل هذا التفسير. ويتلازم مع هذا ليس فقط استبعاد الجسد المعيش من النقاش، وإنما كذلك استبعاد الجانب الاجتماعي، وهو الأمر الأكثر إشكالا بالنسبة إلى علماء الاجتماع النسويين.

واليوم يقر العديد من علماء الاجتماع والنسويين بحدوث تحول في فهم طبيعة البعد الاجتماعي، فكما تلاحظ غيم (Game, 1996)، فإن «البعد الاجتماعي العلمي» يشجع مناهج تسمح لعلماء الاجتماع بتمثيل الواقع والحفاظ على حدود واضحة بين عالمة الاجتماع والمعرفة التي تبتكرها حول الشأن الواقعي الذي يوجد بدوره مستقلا عن كل من عالمة الاجتماع والمعرفة المتحصلة. وقد شككت العديد من التيارات

والاتجاهات ـ بما في ذلك النسوية ـ في وضوح العلاقة بين الواقع والشيء الذي يتم تمثيله. لذا، فإن عالمة الاجتماع النسوي قد تكون أكثر التزاما من غيرها من علماء الاجتماع بالمناهج التي تسمح لها بدراسة كيفية تشكل العلاقة بين الواقع والممثل، وكيفية إنتاج المعرفة عن تلك العلاقة، وكيف تتشكل صلتها بالعلاقة المذكورة أعلاه. ولا شك في أن السوسيولوجيا النسوية لفن النساء والاستجابات النسوية لها سوف تتناول كيفية عمل النظرية النسوية نفسها كنسق من النصوص ينتج تأثيرات معينة (Rose, 2000)، وكنظرة تنظر إلى الجسدية الوجودية للنساء بطرق معينة، ولكن ربما على حساب الجسدية الوجودية التي تتفادى التمثيل البصري.

لهذا أزعم أن النظرية النسوية قد غدت نفسها نسقا تخصصيا يُستخدم للقيام بالعمل بطريقة معينة. وتحرص النظرية النسوية، بالذات تلك المتأثرة بالتحليل النفسي ما بعد لاكان، على تشكيل طرق معينة للنظر إلى فن النساء. وعلى حين قد يكون ذلك من جهة مفيدا بالنسبة إلى النسوية الأكاديمية (التمثيل البصري لكل ما هو غير مرئي حتى الآن، والتمثيل اللفظي لكل ما لم يقل حتى الآن، فإنه قد يعمل ـ كذلك ـ على إقصاء بعض مفكري النسوية من داخل الوسط الأكاديمي وخارجه، وكذلك النساء اللاتي لا يعتبرن أنفسهن متصلات بالنسوية بأي شكل. وقد لا يهم هذا إذا كانت النظرية النسوية ترى أنها تجري حوارا داخليا مع النظرية النسوية. لكنه يغدو مهما إذا كانت النظرية النسوية تريد أن تبقى جزءا من حركة أوسع اجتماعيا وسياسيا، وإذا كانت ترغب في أن تسهم في الحوارات التي تشارك فيها مجموعة من التخصصات. فمن التأثيرات المهمة للنظرية النسوية ـ كنسق نصي موضوعي في شكلها ما بعد الحداثي الحالي والمتأثر بالفلسفة والتحليل النفسي ـ تلاشي الحوار والتبادل بين النسويين في التخصصات المختلفة. فكما أشارت نسوية أخرى، فإن لغة النظرية المتولدة من هذه التيارات الفكرية تجعل الموضوع غير مفهوم إلا لدى المتمكنين من هذه اللغة. ويبد أن هذا غير مفيد للنسوية التي تسعى إلى إعادة التركيز على خصائص التجسيد في الواقع المعيش. وعلى العكس من الاستثمار في البديهي الناتج عن اللغة (على نحو ما يتضح في

التفسيرات النسوية لفن النساء المعاصر)، الذي ينطلق من النظرية، فإن منهجا نسويا مستفيدا من علم الاجتماع قد يكون أكثر إنتاجية لو بدأ من التجربة المعيشة بالفعل، أو مما هو «واقعي» و«معيش» بالنسبة إلى النساء المنتجات والمستهلكات للفن البصري. وإذا أخذنا بعين الاعتبار المشكلات النظرية في مفهوم الخبرة الفردية، فإن على هذا التوجه ألا يستبعد طبيعة التجربة المشروطة اجتماعيا، بل عليه أن يبحث في العلاقات والظروف والسياقات الاجتماعية التي تتشكل التجربة من خلالها (Smith, 1987, 1990). وسوف يمكّن هذا علماء الاجتماع النسويين، ليس فقط من دراسة الجسدية الوجودية في فن النساء، بل سوف يجنبهم اختزال الجسدية الوجودية إلى جسد قد تحول بالفعل إلى غرض، لأن التحليل هنا سيركز كذلك على الطرق المتباينة لتشكل الجسدية الوجودية وفهمها.

خاتمة

في حين تؤمن تفسيرات النسوية لفن النساء بالتحولات اللغوية واستثمار التحليل النفسي للوصول إلى تحليل الجوانب العامة لقضية التمثيل، فإن المقاربة النسوية المستنيرة بعلم الاجتماع لتحليل فن النساء بحاجة إلى الانطلاق أولا من الجانب الاجتماعي والعمل على فهمه جيدا. ومن شأن هذا ألا يعوق الاعتراف بأهمية النص، لأن التحليل النسوي للفن المعتمد على علم الاجتماع سيعترف بالطرق التي يصبح بها النص جزءا من الاجتماعي ويشكله، لكن النص لا يشكل الاجتماعي وحده. وكما تشير إحدى المساهمات في كتاب جديد حول الثقافة البصرية النسوية، فإنه من «الصعب تخيل الفن من دون سياق سياسي أو أيديولوجي أو اجتماعي» (Evans, 2000: 26)، وهو الأمر الذي ينطبق بدقة أكبر على فن النساء، أكثر من أنواع الفن الأخرى، بسبب الطريقة التي تشكلت بها النسوية كحركة اجتماعية وسياسية، وشكلت ماديا ورمزيا إنتاج واستهلاك الفن من قبل النساء. ولذلك فإنه في ما يتصل بفن النساء، فإن النظر في الاجتماعي من خلال النص وحده سيكون هو النظر إلى النوع (أو الفروق الجنسية) كفروق نصية، موصوفة ومكتوبة ومتخيلة ـ في حين أن النوع قد يكون كل هذه الأمور ـ فإن فهما قائما على علم الاجتماع للنوع يصدع

النص ويصر على وجود ظواهر ليست نصية كلية من حيث الشكل، هذه المساحة وراء النص ـ المملوءة بالعلاقات والممارسات والأفكار والمشاعر والأفعال ـ مازالت خارج نطاق المعالجات النسوية الحالية لتحليل وتفسير فن النساء المدفوع عادة بالمنطق الداخلي لتفكيكية ما بعد البنيوية وللتعدد النصي. إن منهجا نسويا معززا بعلم الاجتماع يبدأ من هذه المساحة في ما وراء النص، وينطلق من اعترافه بإسهاماته الذاتية في كل من إنتاج فن النساء نفسه، وفي تعريف هذا الفن كموضوع للبحث النسوي.



4

نموذج «جديد» لسوسيولوجيا الجمال

روبرت دبليو ويتكين

«لا يمكن أن يكون [الفن] تحليليا حقيقة إلا إذا تفوق على نفسه، لا همَّ له سوى أن يستفز النشاط الذي يمثله، أن يوفر لمحات من العملية التي يمكن من خلالها لكل شخص أن يغدو فنان نفسه في ممارسة الحياة اليومية»

المؤلف

تتضمن الثورات الفنية، شأنها شأن الثورات العلمية، «تحولات في النموذج» شديدة الصلة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية الكبرى. ومن المؤكد أن أحد هذه التحولات يتمثل في تطور ما يعرف بالأسلوب «الطبيعي» (*) في التمثيل في الفنون البصرية في أواخر القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر، ثم طرأ تحول آخر في العصور الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. في الفترة الأولى تبنى فنانو عصر النهضة، كنموذج مثالي، أسلوبا في التصوير يهدف فيه الرسم إلى تحفيز القيم البصرية التي يمكن اكتسابها بالملاحظة الحسية للطبيعة. وقد تطلب الأمر حدوث تطورات تقنية

(*) الأسلوب الطبيعي naturalism في الفن يشير إلى تصوير الأشياء كما تبدو في الطبيعة. وقد تطور هذا الأسلوب في بداية عصر النهضة وعبره [المترجم].

معينة كانت ضرورية لتحقيق درجة عالية من الواقعية الحسية. فسمح اختراع الألوان الزيتية بتصوير أكثر بريقا وواقعية على أسطح من كل أنواع المواد، بما في ذلك تصوير درجات لون البشرة. وساعد اكتشاف المنظور «الخطي» ـ أي التقاء الخطوط المتوازية وهي تبتعد من المشاهد نحو نقطة في الأفق ـ على التصوير الواقعي لنسب الحجم والمسافة، وعلى فتح الفضاء العميق في اللوحة، مما سمح بتصوير ثلاثي الأبعاد على سطح مسطح. أخيرا أسهم تطور توزيع الضوء والظلال ـ الذي تُشكَّل فيه الأشياء بدرجات لونية متدرجة من الضوء أو الظلال تبعا لموقعها بالنسبة إلى مصدر ضوء وحيد ـ في تصوير الأشياء بطريقة أكثر صلابة وعمقا جاعلا إياها أكثر واقعية مما كان ممكنا في السابق.

ولكن كيف يجب علينا فهم دلالات هذه التطورات في التقنية؟ إن التفسير المبسط سيذهب إلى أن هذه الاكتشافات التقنية المشار إليها آنفا كانت السبب في حدوث تحول في النموذج في عالم الفن، وإلى أن الفنانين رسموا بهذه الطريقة لأنه غدا ممكنا تقنيا بالنسبة إليهم القيام بذلك، كما لو أن الثورة في الفن يمكن أن تُعزى ببساطة إلى التطورات التقنية وحدها، متجاهلين التغيرات على مستوى التشكيلات الاجتماعية التي أُسست عليها مثل هذه التطورات التقنية. إن تاريخ الفن يجب أن يقودنا إلى الشك من مثل هذا التفسير. فمن جهة لم تكن مقاربة النموذج المثالي للتمثيلات البصرية للمنظور الطبيعي بالأمر الجديد، وعلى الرغم من حقيقة أن الفن الأوروبي في عصر النهضة طور التقنيات المستخدمة في المنظور الطبيعي إلى مستويات أعلى من التعقيد على نحو فاق المجتمعات السابقة، إلا أن المجتمعات اليونانية والرومانية الكلاسيكية قد أنتجت كذلك شيئا مقاربا للفن القائم على المنظور الواقعي. فلماذا تخلّت المجتمعات الأوروبية اللاحقة عن هذا التراث الكلاسيكي؟ إذ اتبع فن المسيحيين الأوائل ـ على سبيل المثال ـ مسار المنظور الواقعي في العام نفسه الذي عرفته روما، ولكن مبكرا ومنذ القرن الثاني للميلاد، أخذ الفن المسيحي يمر بمرحلة تغير في الأسلوب راسما الصور بشكل أقل واقعية، وأقل تقيدا بالأبعاد القياسية. فسطّح الفضاء، وصار الرسم شكليا وتخطيطيا، وساد هذا الوضع قرونا. إذن يجب علينا أن نفسر لماذا

اختارت هذه المجتمعات العديدة، الخاضعة أصلا لتأثير روماني، اختارت التخلي عن أنماطها المتقدمة تقنيا، وجهدت في السعي وراء أنماط غير واقعية للتمثيل.

بل ظهر في وقت ما أشخاص ـ مثل أفلوطين صاحب الأفلاطونية الجديدة (*) ـ تجنبوا الإشارة إلى العوامل التقنية وبرروا التراجع عن الواقعية والقيام بتسطيح المساحات المصورة على أنه تحول روحاني في الفن. من الواضح أن ما يرسّخ أسلوبا أو يحفز تطوير أسلوب جديد لا يمكن أن يُعزى إلى مجرد وجود أو غياب تقنيات معينة. أما التحول الأكثر حداثة في النموذج، والذي حصل أواخر القرن التاسع عشر فيقدم هو الآخر دليلا على مثل هذه العلاقة العكسية. فالأسلوب الأوروبي المتقيد بالأبعاد القياسية الذي تطور عبر خمسمائة سنة قد تم التخلي عنه في رسومات مانيه Manet وسيزان Gezanne وغيرهما، لمصلحة نوع من الفن غدا «التسطيح» فيه قاعدة جمالية، وأصبح تصوير الأشياء ذات الترتيب الفضائي فيه مناقضا تماما لنموذج ألبيرتي (**) المثالي للرسم وهو تصوير المشهد كما لو كان يشاهد من خلال نافذة.

فلم يرسم سيزان التفاح بحيث نعرف أماكن الأشياء في طبق الفاكهة، ولا لكي يرينا فقط كم قد يكون ترتيب التفاح ممتعا للعين، إذ توظف الوسائل الجمالية في الرسم لأداء مهمة فكرية. وإذا تساءلنا ما هي بالضبط الاحتمالات الدلالية التي يتيحها نظام الإدراك الحسي، فسنكون قد ابتعدنا عن فكرة أن الرسومات تصنع لمجرد تحقيق جمال مثالي وميول حسية يعتقد عادة أنها منفصلة عن عالم الأفكار. إذا كنا نحاول تفسير التغير في الأسلوب بالاعتماد على حجم الثورة الفنية ومداها فإن ذلك لن يساعد على رؤية هذه التغيرات كمجرد سعي وراء ميول حسية معينة محل تفضيل. فلم يصور رسامو القرن الخامس عشر اللوحات ليرونا كيف تبدو الأشياء. فمن المؤكد أنهم عند رسم وجه العذراء كانوا يسعون إلى التعبير عن الجمال المثالي، ولكن

(*) أفلوطين (205-270) Plotinus: فيلسوف روماني ولد في مصر وأسس الأفلاطونية الجديدة، وجمعت أعماله في كتاب الإنيادات الستة Six Enneads من قبل تلميذه بروفيري في العام ٢٧٠م، بعد فترة قصيرة من وفاة أفلوطين [المترجم].

(**) ألبيرتي (1404 -1472) Leone Battista Alberti : كاتب وشاعر وعالم لغة ومهندس معماري وفيلسوف وعالم شفرات إيطالي من عائلة عريقة من فلورنسا [المترجم].

من خلال السعي إلى التعبير عن فكرة معينة لها أهميتها عندهم. لذا يجب أن نتعامل بجدية مع السؤال حول ما هي بالضبط نوعية التصورات الفكرية التي تغدو ممكنة بفعل تغير أسلوب ما. وأي نوع من التصورات غدا ممكنا مثلا بفعل إنتاج فن الواقعية الحسية في عصر النهضة، ولم «يكن ممكنا في أي فن سابق؟ يجب ألا نركز النظر هنا في المقام الأول، على محتوى اللوحة. فرسام عصر النهضة كان يصور القصص المقدسة كما كان يفعل رسامو القرون الماضية. فالمحتوى، وحده، لن يساعد في التمييز بين الفنانين قبل التغيير وبعده في أسلوب الحقبة. يجب علينا أن ننظر في عملية التصور الفكري، ونمط بناء الواقع، ونوعية القيم التي تعد مهمة تحت ظروف اجتماعية معينة.

وسأحاول أن أبين أن تحولات النموذج في الأساليب الفنية تتوافق مع أنماط جديدة في فهم القيم التي تعكس الظروف الاجتماعية المتغيرة والإحساس بها.

التجريد

تترسخ الأساليب في الفن بفعل «طلب» المجتمع عليها، عندما يتبين أن بعض القيم الرئيسة المتضمنة في تلك الأساليب على مستوى التجريد تلائم مبادئهم الاجتماعية. انظر مثلا حالة الرسم وفق الواقعية الحسية، حيث نجد منظورا يحاكي بنجاح الواقع ثلاثي الأبعاد على مساحة ثنائية الأبعاد، يمكِّن المشاهد من رؤية الإطار كنافذة يطل من خلالها على المشهد الذي ينظر إليه، مثلما ينظر الإنسان إلى مشهد في الحياة الواقعية. وبغض النظر عن مدى إعجاب الفنانين في عصر النهضة بالقوة السحرية للتقنيات التي أحاطت بإنتاج مثل هذه الرسوم، فإن أفضل مكان للبحث عن سبب حدوث مثل هذه التطورات هو في الاحتمالات الدلالية (السيميائية) التي مكنتهم من رفع درجة التجريد إلى مستوى يمكن عنده ترتيب القيم فكريا، فمن الواضح أن فنا واقعيا حسيا يغير - بطرق مهمة - الاحتمالات البنيوية للشخوص والأشياء المصورة والعلاقة بينها، على سبيل المثال، إلى الحد الذي يحاكي فيه الفضاء المرسوم الواقع البصري للمكان، وتصور الشخوص والأشياء كما تبدو من خلال زاوية نظر معينة، فإن صفات الشخوص والأشياء المصورة يحددها نظام التحويل البصري الذي تمر من خلاله. فلا يوجد

شكل في مثل هذا الفن تُحتوى قيمته البصرية، احتواء تاما كما كان يحدث في الفن القديم. لكن القيم البصرية التي تصف شكلا معينا تكون نسبية من حيث الوظيفة، ويحددها موقع الشكل، وعلاقته بالنظام العام للتحويل، ونسبته إلى زاوية النظر التي يتخيلها الملاحظ (مثلا. يتغير حجم الشكل وتميزه تبعا لموقعه، وكل الأبعاد المرئية هي نتيجة للنظام العام للعلاقات التي يشارك فيها الشكل).

وفي رأيي أن هذا يمثل ارتقاء بمستوى التجريد الذي يمكن عنده تمثيل القيم، ولذا، يناقض ادعائي هذا التوجه العام الذي نتناول فيه الفن بوصفه تجريدا. إذ يستخدم كثيرون لفظة «تجريد» لوصف كل من الفن البدائي والحديث، لأنهم يقصدون أنه يبتعد عن الواقعية، مفترضين أنه كلما بدا الفن أكثر شبها بالأشياء الواقعية كان أقل تجريدا. على العكس من ذلك، أرى أن ما يعرف بـ «الواقعية الحسية» يمثل مستوى أعلى في التجريد لأنه لا يتعامل مع الأشياء كما هي، وهو ما أدعي أنه حقيقي بالنسبة إلى الفن البدائي، بل مع الأشياء كما ترى، أي مظهر الأشياء من بُعد، هذا التركيب للواقع من بعد، وبالنسبة إلى زاوية النظر، يعني أن «معرفة» الأشياء لا يتم تجريدها من الأشياء في حد ذاتها (مثلا كونها ناعمة أو خشنة الملمس) بل من خلال نظام من العلاقات البصرية الذي توضع فيه الأشياء، وتبدعه عين الملاحظ. معنى هذا أن النظام الأكثر تجريدا وشمولية من العلاقات إنما هو نظام يتمحور حول الذات، ولذا فإن رفع مستوى التجريد في الفن يصبح مرادفا للارتقاء بمستوى تمركز الفن حول الذات.

نظم العلامات (السيميائية)

في النظرية الحديثة للعلامات كما تطورت في أوروبا، خصوصا في كتابات الفرنسيين من مفكري ما بعد البنيوية مثل بودريار، يتم التمييز بين عناصر العملية السيميائية (العلاماتية) بين الدال signifier والمدلول signified، وموضوع الإشارة referent (Gane, 1991). إضافة إلى ذلك، يميل هؤلاء الكتاب إلى الاعتقاد أن العصر الحديث شهد حدوث تحول كبير في «القيمة» نحو الدّال، ابتعادا عن موضوع الإشارة والمدلول. يُقصد «بالدال» العلامات على الورق والأصوات في «الصوت» voicing، والرمز المجرد كما لو كان مستقلا عن أي شيء يرمز إليه. نقصد «بالمدلول» الفكرة أو القيمة المشار

إليها رمزيا في مثل هذا الدال، أي المعنى الذي يعبر عنه الرمز. أخيرا، «موضوع الإشارة» يعني الموضوع أو الشيء المشار إليه في هذه العملية العلاماتية. انظر مثلا إلى لوحة شهيرة مثل لوحة لويس ديفيد (*) «موت مارات» Marat. اللوحة تصورمارات مقتولا في حمامه. الأشكال الملونة التي تغطي رقعة الكانفاه تمثل «الدال»، أي الرمز الجمالي نفسه. ومن الواضح أن مارات، الرجل بعينه مع الحمام وبقية الأشياء والتفاصيل المشار إليها في نص اللوحة، تشكل جميعا موضوع الإشارة لهذا الرمز. لكن القيم والأفكار التي سعى ديفيد إلى التعبير عنها في هذه اللوحة ـ فكرة نبل رباطة الجأش البطولية، والتضحية والشهادة (بكل نظائرها الضمنية مع قصة أخرى) ـ تُشكل المدلول.

ولكن العلاقات بين عناصر العملية السيميائية تنطوي دوما على جملة من المشاكل، ومن الممكن تحليل تطور هذه العلاقات في ضوء النظرية التاريخية للعلامات، وذلك بربطها بتحليل تطور العلاقات بين عناصر عملية الإدراك الحسي من جهة، والعلاقات بين عناصر العملية الاجتماعية من جهة أخرى. فيرى بودريار، على سبيل المثال، أن الرأسمالية ـ على مستوى العلاقات الاقتصادية ـ تعكس النظام الرمزي التجريدي الذي نشأ في عصر النهضة، وتميز بـ «تحرير» العلامات من المواضيع التي تشير إليها. بل ويربط بودريار هذا النظام التجريدي بالمال، كوسيلة مجردة لإتمام المعاملات ويذهب بودريار إلى أن انفصال العلامات عن الموضوعات المشار إليها في مجتمع أواخر القرن العشرين إنما يحدث بسبب قيام مجتمع حديث متكامل واستهلاكي تسود فيه عملية تداول غير محدودة من الدلائل (Gane, 1991). إن تطور الأنظمة السيميائية من سيادة الموضوع المشار إليه في البداية، ثم التحول إلى سيادة الدال على المدلول يمكن أن

(*) جاك لويس ديفيد Jacques-Louis David (1748 - 1825) : رسام فرنسي ترك أثرا كبيرا في الأسلوب الكلاسيكي الجديد. رسم لوحة «موت مارات» في العام ١٧٩٣م التي غدت واحدة من أشهر صور الثورة الفرنسية. تصور اللوحة اغتيال جان بول مارات Jean-Paul Marat الكاتب الشهير في الصحيفة الراديكالية «صديق الشعب» LAmi du peuple. قتل مارات وهو يكتب في حوض الاستحمام. وقد كان ديفيد صديقا مقربا لمارات ومناصرا شديدا لروبسبيير، فخلد ديفيد ذكرى صديقه في هذه اللوحة التي تعد من أفضل أعماله. فصور مارات على شاكلة الشهداء المسيحيين، بالوجه والجسد مغمورا بضوء لطيف. وعلى الرغم من أنه صور جسد مارات خاليا من العيوب ومن الطفح الجلدي الذي كان يعاني منه، إلا أن بقية المشهد المحيط به كان من وحي الواقع، إذ كان قد زاره في اليوم السابق على اغتياله [المترجم].

ينظر إليه ـ كما سندلل لاحقا ـ على أنه يعكس تطور نظام الإدراك الحسي. ففي كليهما، يكون التطور من المستويات الأدنى إلى الأعلى في التجريد، ومن مستويات التنظيم القائمة أكثر حول الأشياء (سيميائيا: المستويات القائمة أكثر حول موضوع الإشارة)، نحو مستويات التنظيم القائمة أكثر حول الذات (سيميائيا: المستويات القائمة أكثر حول المدلول).

الأنظمة الاجتماعية

يرتبط خط التطور الذي أتتبعه ـ من المستويات الدنيا إلى العليا على صعيد التجريد في التفكير في القيمة ـ أشد الارتباط بالتغيرات في النظام الاجتماعي نفسه، أي التغير في علاقات الإنتاج الاجتماعي. وقد ذهب ماركس إلى أن المجتمعات الإنسانية تتميز عن المجتمعات غير الإنسانية بأنه يتعين عليها أن تنتج وسائل إعاشتها. غير أنه في خضم هذه العملية تتخذ المجتمعات المتباينة أنواعا مختلفة من العلاقة بالطبيعة. أي إن التنظيم الاجتماعي والتكوين الاجتماعي يعكسان عددا من الاحتمالات في ما يختص بتباعد الفاعلين الاجتماعيين عن الطبيعة، ومن ثم مستوى تجريدهم لها. وهكذا يمكننا التمييز بين المجتمعات ـ حتى إن كان بشكل غير دقيق ـ على أساس درجة انغماس الفاعل الاجتماعي في الطبيعة. ففي مجتمع الصيد والالتقاط ـ على سبيل المثال ـ يكون تباعد الفاعل الاجتماعي عن الطبيعة ضئيلا نسبيا. إذ إن مثل هذه المجتمعات لا تنتج الطبيعة ولا حتى تتحكم فيها، لكنها تنظم نفسها بحيث تستخدم منتجات الطبيعة بشكل فعال. بيّد أنه في مجتمع يعتمد على الزراعة الدائمة يتباعد الفاعل الاجتماعي بدرجة أكبر من الطبيعة. ومع أن مثل هذه المجتمعات لا تنتج الطبيعة إنما هي تتدخل فيها من خلال إقامة المستوطنات، والزراعة الموسمية للمحاصيل، وإقامة أنظمة الصرف، وبناء التحصينات الدفاعية، وما إلى ذلك... مثل هذه المجتمعات تستطيع أن تطور مراكز حضرية كبيرة، كما كانت الحال في كل الإمبراطوريات الزراعية الكبرى.

ولأن عمليات الإنتاج التي تتم في المدن تكون بالتأكيد بعيدة عن الطبيعة، إذ تشتمل على قدر كبير من الصناعة، فيمكن القول إن المجتمع مجتمع منتج بالفعل. ويحدث مثل هذا الإنتاج بعيدا عن الطبيعة. ويقوم على أفراد ليسوا

فقط أحرارا في اختيار وتطوير المشاريع الإنتاجية والتجارية. بل هم أيضا أحرار في الانخراط في علاقات تعاونية مع الآخرين لإنتاج البيئة ـ السياسية والاجتماعية والاقتصادية ـ التي يمكن فيها تحقيق مشاريع هؤلاء المواطنين «الأحرار». وهذا هو المجتمع البورجوازي الحق، حيث يكون بناء المجتمع نفسه هو بناء «طبيعة ثانية» تمثل الأساس لكل مشاريع الأفراد المنتجين والتجار. ويغدو المجتمع هو منتج هذه الطبيعة الثانية.

والوضع الأمثل عادة أن تتكون هذه الطبيعة الثانية عبر المفاوضات والتعاون بين الأفراد الأحرار. والشرط الوجودي في بناء هذه المجتمعات البورجوازية أن الحرية الفردية والتعاون الاجتماعي والقيود المنظمة للتعامل يجب أن تتناغم بطريقة ما، وأن النظام الاجتماعي الذي ينشئه هؤلاء المنتجون البورجوازيون يجب أن يكون وسيلة لتحقيق وقيام المشاريع الفردية لأولئك المنتجين. إن التصالح بين الفرد والمجتمع، وبين الحرية الفردية والقيود الجمعية، وبين الذات والموضوع، وكذلك بين الجزء والكل، ليس أمرا أيديولوجيا، بل هو مشكلة عملية ملحة في بناء الحياة البورجوازية. ويتعين على المجتمع البورجوازي ـ بالنسبة إلى الحياة اليومية ـ أن يحقق قدرا من التوافق بين هذه الأقطاب، درجة من التوازن، حتى إن كانت منقوصة ومفعمة بالتوتر. الفشل في تحقيق التعاون الكافي لبناء نظام مجتمع فعال تتحقق من خلاله وبواسطة مشاريع الأفراد، يعني فشل هذه المشاريع. لذا تميل المجتمعات البورجوازية إلى الأشكال «الديموقراطية» للبنية السياسية وإلى تطوير أنظمة قانونية «عامة». وفي رأي أرنولد هاوزر (١٩٩١) أن هذا هو الجانب من ثقافات المدينة بالذات الذي يفسر الميل إلى الأساليب «الطبيعية» في الفن.

ولقد كانت أي محاولة لتحقيق مثل هذا التوازن بين الحرية الفردية والقيود الاجتماعية دوما جزئية ومؤقتة. كما أنها كانت تمثل النموذج المثالي (والأيديولوجي) للطبقات العليا. إذ إنه مع تطور المجتمعات البورجوازية ازدادت مشكلة بناء «طبيعة ثانية» تعقيدا، وصارت العمليات التنظيمية تهدد بإغراق الفردية وإلغاء كل تناقض بين الفرد والمجتمع، ليس عبر التوازن بين الاثنين، كما كان الهدف في المراحل المبكرة من تطور البورجوازية، بل من خلال اختراق حدود الفرد وإعادة احتواء عناصره التكوينية في النظام الجمعي ـ بعبارة أخرى عبر تحويل النظام إلى مجتمع شمولي. من الممكن النظر إلى الثورة الفنية والتحول المصاحب لها في النموذج ـ عند مطلع القرن العشرين ـ بمنزلة استجابة لهذا الوضع.

في النموذج التقليدي للمجتمع البورجوازي، يجب أن يتفاعل الأفراد مع الآخرين لبناء نظام من القيود والشروط الاجتماعية يمارسون من خلالها اختياراتهم الحرة، لذا فإن التفاعل الاجتماعي يتصف في حقيقته بطبيعة غائية، ويتطلب النظام المادي للحياة البورجوازية من نصوصه أن تتسم ببعد تاريخي يتمثل في توسيع للنص ـ يمكنه من أن يتزود بالأفكار بشكل واع وبالقدرة على تأمل الخبرة. أحد افتراضات هذا التوسيع النصي أننا لا نستطيع التعرف على عنصر أو جزء (شخصية في القصة مثلا) بمجرد ظهورها الفوري، مفترضين أن ما نراه فعليا في لحظة ما هو جملة الأمر، بل إن ما يظهر لنا من الموضوع عند لحظة معينة لا يكون له معنى إلا في ضوء تكشفه التاريخي (بالنظر إليه في الماضي، وما سيكون عليه في المستقبل)، وأن هذا التطور التاريخي (التوسيع) المستقل عما يظهر من أفعال الموضوع، هو الذي يشكل تلك الأفعال ويحددها ويضفي عليها معنى. هذا التطور التاريخي يقسم العالم إلى ساحة أمامية وساحة خلفية، أي إلى ما نستطيع مشاهدته بشكل مباشر، وما ندرك وجوده «في ما وراء» ما نشاهده، أي أن هذا التوسيع يضفي عمقا على المظاهر الخارجية أو «الأسطح» التي تؤلف الساحة الأمامية. وبقدر ما يكون لموضوع ما في إحدى القصص عمق، يكون له عمق داخلي، أي شخصية يمكن «إدراكها» في المظاهر والتعبيرات الخارجية. لذا فإن «عمق» الموضوع في القصة ـ مثلا ـ يمكن التفكير فيه بشكل متزامن ـ بوصفه شخصية الموضوع، وكذلك في ضوء تطورها عبر الزمن كسيرة ذاتية للموضوع . وهنا يمكن تشبيه ثقافة المجتمع وتاريخه بشخصية الفرد وسيرته الذاتية.

في دراسته الضخمة لتمثيل الواقع في الأدب الغربي، يبدأ أويرباخ (*) في (١٩٦٨) بتحليل لأوديسة هوميروس. فيوضح أن عالم أوديسيوس يتألف كلية من ساحة أمامية، عالم يفتقر إلى ساحة خلفية أو عمق، فشخصيات هوميروس توجد في حاضر أزلي لا يعرف التطور الناجم عن ماضيها والمسؤول عن تحديد أفعالها. تظهر هذه الشخصيات، كما جاء في عبارة أويرباخ الشهيرة ـ «كما لو كانت في اليوم الأول من حياتها»، وبالنسبة إلى شخصية أوديسيوس نحن نعرف أنه فطن وشجاع ـ لكنه يبدو لنا بلا حياة

(*) إيرك أويرباخ (1957 - 1892) Erich Auerbah : عالم في علم لغة المقارن وناقد أدبي ألماني، أشهر أعماله المحاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي Mimesis: The History of Representation in Western Literature، وهو تاريخ التمثيل في الأدب الغربي منذ العصور القديمة إلى الحديثة [المترجم].

داخلية تتفاعل على الساحة الخلفية. على العكس من الرواية البورجوازية التقليدية المنغمسة في الساحة الخلفية، أي في التطور التاريخي ـ سواء على مستوى الشخصيات والسير الذاتية للشخصيات الرئيسة، أو على المستوى الثقافي والتاريخي العام الذي يحدد وجود الشخصيات.

إن تمثيل الواقع من حيث تفصيل الساحة الأمامية والساحة الخلفية، ومن حيث المظهر الخارجي والمعنى الداخلي، يجعل من السطح المرئي المباشر للتمثيل علامة للديناميكية المحددة له والممتدة للخلف نحو الماضي وإلى الأمام نحو المستقبل. إننا نتعرف على ملامح «الكيان الكلي» المجتمع، الثقافة، التاريخ، الشخصية ـ من خلال ما يقع في «الخلف»، «تحت» المظاهر أو «في داخلها»، أي مع تكشف «الفكرة» في المظاهر في المدلول إذا استخدمنا التعبير السيميائي. طورت المجتمعات الأوروبية منذ عصر النهضة في كل الفنون ـ الرسم والعمارة والأدب والمسرح والموسيقى ـ نوعا من الجدل المنهجي للعلاقات بين الساحة الأمامية والساحة الخلفية، أو الداخلية والخارجية. لقد كان فنا يهدف إلى كشف العمق، أي المعنى الداخلي للتجربة ـ من ناحية منطقه النفسي ومنطقه الاجتماعي ـ وذلك من خلال التحديد المنهجي للمظاهر «الخارجية» و«السطحية». ويتوقف نجاح هذا الكشف في الأساس على دقة المنهجية، على التمفصل المنطقي لكل العناصر المتمايزة في العمل، بحيث يظهر العمل ككل كما لو كان ناشئا من الحركات والعلاقات بين أجزائه، فعلاقة الهوية بين الكل والجزء هي التي تخلق تاريخية العمل، فتمكن الأجزاء من أن تتطور في علاقاتها المتبادلة سعيا نحو استكمال الكل، إن التحسين الذي كان ثمرة هذا النظام قد استغرق تطوره قرونا، ولكن الوسائل التقنية المبدئية أخذت تظهر منذ القرن الخامس عشر.

الأنظمة الحسية

إن تصنيف مؤرخي الفن الأعمال الفنية إلى فئات زمنية تاريخية مثل العتيقة (القديمة) والكلاسيكية والعصور الوسطى وعصر النهضة والعصر الحديث وهلم جرا، هو أكثر من مجرد نظام للتصنيف الزمني. إنه يصف كذلك تغييرات واضحة ومتميزة في نمط «التصوير»، وفي «أسلوب» الأعمال الفنية المعتمدة عند الفنانين. كل من هذه التغيرات من عصر إلى عصر يمكن

أن تسمى «ثورة فنية»، وكل من هذه الثورات تطرح ما أسماه غومبريش (*) «أحجية الأسلوب» أي لغز كيفية توافق طرق تصوير العالم في اللوحة مع طرق رؤية العالم في الحياة اليومية.

في كتابه الفن والخداع البصري Art and Illusion في (١٩٥٩) يعيد غومبريش تقديم الرسم الكرتوني الظريف لـ «ألان» (**) الذي يحاكي فصلا لدراسة الفن المصري القديم يرسم فيه طلاب من قدماء المصريين نماذج من المصريين على الطريقة المصرية القديمة. كل شكل، سواء كان طالب الفن نفسه أو نموذجا أو موديلا يرسمه، يبدو كأنه مركب من منظور أمامي وجانبي في الوقت ذاته، وهما منظوران لا يمكن أن يحتلا نفس مستوى الصورة في أي تصوير واقعي، وفي وسعنا أن نتبين ثلاثة عناصر في الأحجية. ما الذي رآه قدماء المصريين فعليا بأعينهم عندما كانوا ينظرون إلى الشخص؟ مفترضين أن ما رأوه كان بصريا يشبه إلى درجة ما ستراه أنت أو أراه أنا لماذا صوروا الأشخاص بالطريقة التي استخدموها بالوجه والصدر يتجه للأمام والرأس والأرجل في وضعية جانبية؟ أخيرا ما الدور الذي يقوم به المجتمع الذي رسمت فيه هذه الأشكال في تشكيل كل من العملية المنظورية التي ستستخدم في التصوير والعملية السيميائية التي تنظم هذا التصوير كترميز أو علامات على الأفكار والقيم.

في كل عصر، بما في ذلك العصور القديمة، اعتنى الفنانون عناية دقيقة بالعالم المدرك حسيا وبالحقائق الحسية. فقد أبدوا اهتماما بمثل هذه العلاقات ولم ينظروا لأنفسهم على أنهم غير مقيدين بمتطلبات الحقيقة الحسية، يكفينا أن نفكر في الحرص الذي كان سيزان يرقب به فعليا الطبيعة التي يرسمها ـ وهو يتضح أكثر مع تغييره طريقة الرؤية التي كانت سائدة في الفن الأوروبي منذ

(*) سير إرنيست هانز جوزيف غومبريش (1909 - 2001) Sir Ernst Hans Josef Gombrich: مؤرخ فن ولد في فيينا وعاش أغلب حياته العملية في بريطانيا. يعد كتابه «قصة الفن» ـ الذي صدر في العام ١٩٥٠، وبيعت منه ملايين النسخ وترجم إلى ثلاثين لغة ـ أحد أفضل الكتب في الفنون البصرية وأسهلها قراءة. في حين يعتبر النقاد كتابه «الفن والخداع البصري» الصادر في العام ١٩٦٣ أكثر كتبه تأثيرا [المترجم].

(**) ألان دو سان أوغان (1895 - 1974) Alain de Saint-Ogan : رسام كاريكاتوري فرنسي، أول من وضع الحوارات داخل الخراطيش الحوار المستعملة حاليا في الرسوم الكاريكاتورية. نشر في مجلة النيويوركر New Yorker Magazine في العام ١٩٥٥رسما كاريكاتوريا يظهر مجموعة من الطلبة الرسامين المصريين الفرعونيين في فصل، إذ يتدربون على رسم موديل تقف في وضع متصلب. تساءل غومبريش: هل كانت الموديل المصرية تقف فعلا في هذا الوضع الغريب أم أن الطلبة رسموها بهذه الطريقة؟ هل يبدأ الرسامون بملاحظة الواقع ثم يعمدون إلى محاكاته؟ يعتقد غومبريش أن الصنع يسبق المحاكاة، أي أن الرؤية للعمل تتشكل في ذهن الفنان قبل النظر إلى الواقع [المترجم].

خمسة قرون ـ أو للأخذ بعين الاعتبار، وبأهمية مساوية، الملاحظة المدروسة للمشاهد الطبيعية التي أنتجت التفصيل التسطيحي للأشكال التي أنتجها براك (*). فالقيم المنظورية مهمة دوما في تحقيق طرق جديدة للرسم. وليس هناك بالضرورة أي تناقض بين الاهتمام بالحقيقة المنظورية، وبقيم «الإحساس» المادي الحقيقي، وحاجة الفنان إلى إبداع أعمال من شأنها أن تحقق قيما ثقافية مهمة، ليس فقط في محتوى العمل بل في البناء الشكلي ومن خلاله أيضا.

لأن العمل الفني هو ترتيب للمدركات الحسية، ولأنه لا يستطيع ترتيب جسم الموضوع إلا من خلال وسائل حسية، فإن العلاقات الحسية والحقائق الحسية هي التي تحدد نوعية تنظيم الجسم الممكنة (هنا، هذا يعادل «الفهم»). لذا ما هي نوعية تنظيمات القيم الاجتماعية والثقافية التي يمكن تحقيقها في عمل فني ما. عودة إلى أحجية الأسلوب التي تطرحها رسوم ألان الكرتونية، يمكننا أن نحل الموضوع إذا اتفقنا على أنه لا قدماء المصريين ولا التكعيبيين كانوا مدفوعين بالرغبة في إعادة إنتاج العلاقات الحسية التي تحكم التجربة البصرية. مثل هذا الإدراك البصري يضع العالم على مسافة من الموضوع، ويجعل من موضوعه عرضة للتقلبات في المظهر بما يتوافق مع مزاج الملاحظ. أي أن الأشياء والأشكال ذاتها، تفقد صلابتها المطلقة وغير القابلة للتغيير. أما المجتمعات التي تؤمن بإطلاقية الصلابة وعدم تغيرها كقيمة حسية مهمة، سيكون استخدامها محدودا للفن الحسي الواقعي الذي يجعل «المقدس» نسبيا على المستوى الحسي ويصوره تبعا لوجهة نظر الفنان.

من جهة أخرى، اهتم هؤلاء الفنانون القدماء بالتجريد من خلال العلاقات الحسية في حياتهم اليومية، تلك الأنماط الحسية التي استجابت لمتطلبات سيميولوجية كانوا يسعون إلى تحقيقها، أنماط حسية تمكنهم من وصف سمة عدم التغيير والصلابة المطلقة التي تتسم بها الأشياء «الحقيقية». في علاقاتنا الحسية اليومية، تعمل عدة طرق من الإحساس معا، ويدعم بعضها بعضا. فمثلا، نحن نرى بأعيننا ما نقبض عليه بأيدينا. إن القيم اللمسية contact values الناتجة عن الإمساك بالأشياء أو لمسها إنما تتعزز بصريا بالقيم الطرفية distal values الناتجة عن رؤية تلك الأشياء من بعد. وهذه بدورها يجب تمييزها عن القيم المحورية proximal التي تشكل الخواص البصرية البحتة ـ اللون، الملمس،

(*) جورج براك (1882 - 1963) Georges Braque : رسام ونحات فرنسي كان هو وبيكاسو من مؤسسي التكعيبية Cubism [المترجم].

الشكل، وهلم جرا ـ أي القيم «الأقرب» إلى العين كنظام حسي، لذا فإن مشهدا بصريا يمكن أن يحلل إلى أشياء وأشكال يمكن التعرف عليها ويمكن الإحاطة بها (منتجة قيما لمسية)، ورؤيتها من بعد (منتجة قيما طرفية) وإدراكها حسيا كأنماط من الأشكال والألوان ذات سمات بصرية (منتجة قيما محورية). يمكن تجريد كل نمط من هذه الأنماط الحسية من واقع النظام الكلي للعلاقات الحسية، إذ يقدم كل نمط احتمالات فريدة للإتيان بعمل فكري جمالي، ويتحقق تبني الفنانين له في أي مجتمع بسبب قدرته على توفير هذه الاحتمالات. إن كون عملية التصوير عملية بصرية لا تعني أنها تتمحور حول نمط بصري للإدراك.

لقد تبنى الفنانون من قدماء المصريين نمطا من التصوير الذي تبنى احتمالات نمط لمسي من الإدراك الحسي قائم على القيم اللمسية. على العكس من ذلك انتحل فنانو عصر النهضة احتمالات نمط بصري من الإدراك الحسي قائم على القيم الطرفية. في حين أسس الفنانون المعاصرون العملية الجمالية في نمط جسدي من الإدراك الحسي قائم على القيم المحورية. معنى ذلك أن المتطلبات السيميائية للقيم الفكرية في مجتمع ما لهي حاسمة في تحديد انتحال الأنظمة الحسية في إنتاج الفن.

ومع أن الوظيفة السيميائية وظيفة محورية، إلا أنه لن يكفي القول ببساطة إن القيم الحسية محورة (اعتباطيا) كي تتناسب مع متطلبات العمل الفني ليرمز للقيم المهمة. هناك أسباب قوية للاعتقاد أن الأمر ليس كذلك. إن تصوير الأشكال على أنها مركبة من منظور أمامي وجانبي معا لم يكن مجرد ملاءمة سيميائية لقدماء المصريين الباحثين عن ترميز القيم المهمة، بل ربما كان أيضا ذا معنى حسي وإدراكي بالنسبة إليهم. إذ كانوا معنيين بتصوير مبتكر للأشكال «الحقيقية»، حيثما كانت الحقيقة محددة ومعروفة، ليس بالنظر إلى الشيء من بعد ـ حيث يظهر عندها من وجهة نظر واحدة ـ بل إلى الشيء ذاته بمفهوم مطلق. إذا كان النمط القديم للتصوير محكوما كلية بمتطلبات البصر، فإنه يصبح من الممكن وصف مثل هذه التركيبات بأنها تحويرات للقيم الإدراكية. من جهة أخرى، إذا كانت الأشكال المصورة متاحة للمشاهد على أنها قيم «لمسية»، أي أنها أشياء «للمس»، مما هو متاح للتعقب بالأصبع وللإطباق عليه أو إمساكه باليد، عندها يكون التمثيل البصري لمثل هذه الأشكال اللمسية المركب من المنظور الأمامي والجانبي ذا معنى. ومن شأن مثل هذا الادعاء أن يميز بفاعلية بين العملية البصرية للتصوير ونظام الإدراك الحسي الذي يشكلها، وهو ما أسميه في هذه الحال، بالنظام اللمسي.

الأنظمة اللمسية

بقدر ما يتبنى الفن نظاما لمسيا من الإدراك الحسي - أي يتعامل مع العالم عند مستوى القيم اللمسية - يتعامل مع القيم الفكرية عند مستوى منخفض نسبيا من التجريد، هذه القيم يجب أن تتضح في تصوير الشكل الخارجي، فيجب أن تظهر قدسية القديسين أو عظمة الملوك للعيان في الشكل الخارجي نفسه. قد يصور الملك على أنه أكبر من أعدائه، كما لو أن عظمته وعلوه كانتا قيمتين مطلقتين، وهما لذلك ظاهرتان في صفات شخصه المُصور - أي في هذه الحالة حجمه.

إذا أخذنا بعين الاعتبار فقط نوعية المعرفة التي تتأتى من خلال اللمس و«معالجة الأشياء» باللمس، فسنجد بالتأكيد أنها معرفة تسودها الصفات المادية للأشياء ذاتها، كما يظهرها اللمس، إنها الأشياء في حد ذاتها التي هي صلبة أو ناعمة أو أقل أو أكثر كثافة وهلم جرا. الشيء في اليد كامل ومحتوى بكامله، إننا نستطيع أن نشعر بحدوده وسطحه الذي يحتويه. تكون الأشياء المختلفة بصورتها التي تتكشف بها من خلال اللمس - موجودة بعضها إلى جانب بعض. وهي في تمامها واحتوائها الذاتي، لا تتفاعل معا، بل تتعايش وتترتب بصورة قسرية، ومثل هذا النظام الإدراكي الحسي يكون على درجة منخفضة من التجريد. فلا يسمح للموضوع ببناء نظام من العلاقات الحسية منفصل عن الأشياء ذاتها. لذا ليس هناك احتمال - ضمن نمط إدراك لمسي - لتحقيق مستوى أكثر شمولية من الترتيب (العلاماتي) من النوع الذي يتخلق عندما يعمل الإدراك منفصلا عن الأشياء موضع السؤال، وتكون له وجهة نظر خاصة. عند المستوى اللمسي تكون عملية الإدراك الحسي منغمسة في الأشياء المادية. ولأن النظام اللمسي يتسم بدرجة متدنية من التجريد، فإن اختياره كمبدأ للبناء الجمالي لا يتوافر إلا في ظل الظروف التي يفكر فيها المجتمع - بالضرورة - في قيمه المهمة بدرجة متدنية من التجريد. لذا، يمكن القول إن مستوى تجريد النظام الإدراكي الحسي يتوافق مع كل من مستوى التجريد في الأفكار التي ستحقق في الأعمال الفنية، ومع مستوى التجريد من الطبيعة التي تتحقق عندها العلاقات الاجتماعية (الأفعال الاجتماعية).

حلل آيفينز (Ivins, 1964) في دراسته حول الفن والأشكال الهندسية، تأثير الإدراك «اللمسي» tactile (وأنا أفضل لفظة haptic) (*). ولاحظ آيفينز (3 : 1964) مدى التغيير المستمر والتقلبات والتحولات التي تتميز بها التجربة البصرية في الحقيقة. لذا فإن التجربة البصرية تتسم بأنها ديناميكية ونسبية:

> تبدو الأشياء أصغر وأقل بريقا كلما ابتعدت. والأشياء الشديدة البعد ليست سوى براعم غير مكتملة النمو عديمة الشكل. أما الأشياء القريبة فتتغير أشكالها باستمرار مع تحركنا حولها. فحرج من الصنوبر عن قرب هو مزيج من درجات الأخضر والبني الغامق، ولكنه يغدو على البعد أزرق فاتحا شبه شفاف وعلى مدار اليوم يغير المشهد الطبيعي لونه بشكل كبير. ومع انخفاض الضوء، تختفي الأشياء المختلفة من مجال الرؤية عند أوقات متباينة. وتلتقي الخطوط المتوازية في ابتعادها عنا.

بناء على كل هذا الخبو والاشتداد، هذا «التحول»، والتباين، والاستمرارية في التأثيرات البصرية الفائقة التباين يقيم آيفينز (1964:3) خاصية الإدراك الحسي اللمسي كإدراك متغاير ومطلق:

> لا يتحقق الوعي اللمسي، بالنسبة إلى الأغراض العملية، بالخبو والاشتداد التدريجي للوعي، بل للاتصال الجامح وانعدامه، يداي إما تلمسان شيئا وإما لا. يداي تخبرانني بأن شيئا ما خفيف أو ثقيل، حار أو بارد، ناعم أو خشن، أستطيع أن أقيس شيئا بسيط الشكل باستخدام عقلات إصبعي أو عصا في يدي، وبحساب حركاتي أستطيع أن أقول كم عقلة أو عصا يبلغ طوله أو عرضه. وعدا المصادفة يمكن أن تنبئني عضلاتي بأن هذه القياسات تحتاج إلى العدد نفسه من الحركات، أي إذا لم يغير الشيء حجمه أو شكله. وإذا كان الشكل محدبا أستطيع أن أمرر أصابعي أو عصا على جوانبه وأحدد أنه ضمن نطاق يدي، فإن أبعاده هي دوما على البعد نفسه بعضها من بعض ولا

(*) تشير كل من لفظة Tactile وhaptic الإنجليزيتين إلى ما يتصل بحاسة اللمس. لفظة tactile من أصل لاتيني tactus، أما لفظة haptic فمن الإغريقية haptikos، اللفظة الأولى تشير إلى الإحساس باللمس بالإمساك بالأشياء، في حين أن الثانية تشير إلى الإحساس بالأشياء بدمج اللمسي مع الدينامي kinesthetic أي مع موقع وشكل واتجاه الأشياء [المترجم].

تتقارب، أي أن الخطوط متوازية. بل إنني أستطيع في الحقيقة لمس الشيء، أو الإمساك به، أو دفعه، أو جذبه. مما يشعرني بأن هناك فعليا شيئا ما، وأني لست عرضة لحيلة أو لخداع بصري، وأن هذا الشيء يبقى كما هو، بغض النظر عما يجب أن يكون عليه ثقله أو خفته، حرارته أو برودته، نعومته أو خشونته، كما أن شكل الشيء الذي نتعرف عليه باليد لا يتغير مع تغيير موضعه على خلاف الأشياء التي نتعرف عليها بالعين.

لذا فلا عجب أن يذهب أرنولد هاوزر (1991) في كتابه «التاريخ الاجتماعي للفن» إلى أن الفن ذا الأبعاد الهندسية للمجتمعات القديمة كان فنا يركز على الجوانب الأزلية والدائمة للنظام، وأنه كان ينتج من قبل مجتمعات أرستقراطية وذات تسلسل تراتبي، وليست ديموقراطية وفردية. فالمبدأ اللمسي موجود فعليا بصورة أكثر نقاء في فن المجتمع السحيق لقدماء المصريين، في حين أن آيفينز كان يناقش الفن الإغريقي. قدم فن اليونان الكلاسيكي العديد من التنازلات للبصري، وعلى الرغم من أنه لم ينجز فنا حسيا واقعيا كاملا من النوع الذي تطور في أوروبا منذ عصر النهضة، سار الإغريق في ذلك الاتجاه. ومع ذلك فإن أيا من هذه الصفات لا يمنع من الاعتراف بقيمة وصف آيفينز للتضاد بين اللمسي والبصري. مثل هذا الوصف يساعد على تفهم الكثير من التفكير النظري حول التاريخ الاجتماعي للفن.

إن تركيز الإدراك اللمسي يكون على السطح المحدد والمستمر للشيء - إذ يكون الإحساس بالأشياء كما لو كانت في عزلة محتوية ذاتها ومكتفية بنفسها. وبقدر التأكيد على هذا العنصر تبدو الأشياء كأنها محتومة سلفا، وتمتلك «مصيرا» أو «قدرا»، ولكن مفرغة من أي تطور تاريخي أو من أي خلفية، ومن دون سيرة ذاتية. ومن وجهة النظر اللمسية، ليس هناك تفاعل حقيقي بين الأشكال أو الأشياء. فالعلاقات يسودها التآلف، وتكون الأشياء والأشكال جزءا من ترتيب مثالي، إنها تقترب من شكل الطقس. فالإحساس بالأشياء، لا يكون في صيرورتها إلى أن أصبحت ما هي عليه، بل كأشياء كاملة في الوقت والزمان. والتمثيل اللمسي هو الذي يبرز مقولة ماكس فيبر الشهيرة في وصف المجتمعات التقليدية من حيث «سلطة الماضي الأزلية»، فتبدو المشاهد في التصوير مضاءة بشكل متساو مع غياب للظلال المسقطة أو توزيع الضوء

والظلال، فكلتا الخاصيتين إن وجدتا، تقوضان ـ بطرق مختلفة ـ سيادة «الشيء» المصور، وتجعلانه دون الوجود الحقيقي. يوصف الرب في إنجيل جيمس (*) بـ «أبي الأنوار الذي ليس عنده تغيير ولا ظل دوران» (**) فأي استخدام لتوزيع الضوء والظلال ـ التغييرات في الضوء والظلال على نحو يعكس خصائص الشيء بالنسبة إلى مصدر ضوئي موحد ـ سيفقدنا واقعية الشيء ويجعله خاضعا لمنطق التجلي الظاهري. الألوان في الفن اللمسي تميل إلى أن تكون أحادية اللون، هادئة وصافية، عندما نعطي الموضوع لونا موضعيا زاهيا فإن ذلك يكون في العادة ذا هدف «رمزي» في طبيعته، كاللون الأزرق في أثواب مريم العذراء مثلا (***). وهذا الأمر يجب النظر إليه مجددا على أنه جزء من نمط الإدراك اللمسي. فالقيم التي يراد تصويرها لا يمكن الإيحاء بها من خلال العمل، بل يجب أن يظهرها العمل مباشرة، لذلك يجب أن يضحى بالمظاهر الواقعية لكي يتسنى استحضار «الواقع». ويشكل هذا ـ كما أوضحت أعلاه ـ مستوى متدنيا من التجريد.

الأنظمة البصرية

يمثل ظهور فن الواقعية الحسية في ثقافات المدن في عصر النهضة الأوروبي مرحلة حاسمة في تطور فن يسوده نمط الإدراك البصري. ففي العلاقة البصرية، يمر الشيء بتحولات مستمرة في أثناء تحركه عبر الفضاء أو تغييره لموقعه بالنسبة إلى الملاحظ. ومن خلال هذه التحولات يظل من الممكن تمييز الشيء على أنه الشيء ذاته. وبذلك تكتسب الأشياء والأشكال صلابتها، و«واقعيتها»، من انسيابيتها، وبالذات من قدرتها على التحول، ومن حقيقة كونها تندرج في إطارات متعددة من المرجعية، ومع ذلك تظل ـ بشكل يمكن التعرف عليه ـ الشيء نفسه (مع مظهر متغير) عبر الوقت كله. ولذا فإن الفضاء البصري هو فضاء تفاعلي ديناميكي مميز جدا عن فضاء التعاون الساكن.

(*) إنجيل الملك جيمس هي الترجمة الإنجليزية المعتمدة للإنجيل، صدرت أول مرة في العام ١٦١١ [المترجم].

(**) يوحنا ١٧:١ [المترجم].

(***) اللون الأزرق في أثواب مريم العذراء: كانت ألوان ثياب السيدة العذراء في رسوم العصور الوسطى ذات معان رمزية. فنحو العام ٥٠٠م بدأ تصوير العذراء في ثياب زرقاء غامقة اللون، وهو لون ثياب الإمبراطورات في الإمبراطورية البيزنطية، كما أن الأزرق هو لون الزفير والسماوات. وبدءا من القرن العاشر الميلادي بدأ تصوير السيدة العذراء مرتدية عباءة حمراء من فوق ثيابها الزرقاء حتى غدا هذا شائعا في القرن الرابع عشر الميلادي، فقد كان هذا اللون رمزا للنبالة والألم والمعاناة [المترجم].

يوفر الفضاء البصري الحقّ الأرضيةَ الأساسية لتفسير كل مظهر جزئي للشيء. لذا عندما يرى الشكل من موقع واحد في أحد جوانبه، فإن كل المواقع الأخرى التي تشكل الواقع التام للشكل ـ تمامه كشكل بصري ـ تكون حاضرة وفاعلة في تحديد ما سوف يتم إدراكه بالمشاهدة. فنحن «نرى» كأسا كاملة، حتى لو كان أغلبها مُخفى عن النظر. فمن الواضح أن البعد الثالث هو أداة أو وسيلة مهمة للإشارة إلى هذا التمام في الشيء أو الشكل. فتتواجد الأشياء المصبوبة على شكل كروي في فضاء ثلاثي الأبعاد. على الرغم من أن جانبا واحدا فقط هو الذي قد يشاهد، فإن الوعد هو أن كل الجوانب الأخرى التي تشكل الشيء المشار إليها ماثلة في الإسقاط الممتد لهذا الفضاء ثلاثي الأبعاد، أي تستقبل الأشياء والأشكال بصريا على أنها موجودة في فضاء، ومن ثم فإن ثباتها مفترض سلفا.

يمكن تبني النظام البصري لتحولات الأشياء، الذي يشكل ثباتا «عقلانيا» للفضاء الحسي الممتد، في العملية السيميائية للتدليل على القيم والأفكار عند مستوى من التجريد لا يعود عنده المدلول منغمسا في الموضوع المشار إليه بل يكون قد اكتسب حريته. أما في النظام الحسي اللمسي، فيجب أن تظهر القيم المهمة كجزء متكامل مع الأشكال المصورة. على سبيل المثال، في لوحة فان إيك (*) Van Eyck «العذراء في الكنيسة»، تبدو العذراء شخصا عملاق فعلا بالنسبة إلى كل ما يحيط بها. لكن في النظام الحسي البصري الخالص يمكن تصوير القيم المهمة كنتيجة للعلاقات التفاعلية بين الأشكال والأشياء في الفضاء البصري. فتتخذ الأشكال أحجاما «طبيعية» ويتحول الاهتمام من إدراك قيمة الاستقبال الحسي في الخواص الشكلية للشكل كما هي، إلا الاستقبال الحسي للقيمة في النظام المحكم من العلاقات والتفاعلات التي تشترك فيها الأشياء والأشكال. فيخلق التفاعل البعد التطوري والخلفية في التمثيلات، من خلال الإحساس بوجود التطور التاريخي، والتعبير عن الحيوات الداخلية في الأفعال الخارجية، فتتخلق أمامنا المسارات التاريخية العامة والشخصية في الآن معا.

لكل من شخصيات الرواية أو العمل الدرامي عمق وخلفية، لها حياة داخلية وسيرة شخصية تعمل «كواقع متطور عبر الزمن» يكون ـ مع ذلك ـ حاضرا وفعالا في تحديد أفعالها، وتساهم الشخصية في موقف خارجي تشعر به من خلال

(*) فان إيك (1390 - 1441) Jan van Eyck : فنان فلمنكي أسس مع أخيه هربرت المدرسة الفلمنكية في الرسم، تميزت أعماله بالألوان الزاهية والتفاصيل الدقيقة [المترجم].

هذا التكوين التاريخي، ونستطيع الإحساس بهذا التكوين نفسه في اللوحة. وفي تصوير الحيوات الداخلية للأفراد، كما هي منعكسة في أشكالها الخارجية، وفي الحركات والتعبيرات ـ المعبرة عن تطور الشخصية ـ وكذلك في تصوير الخلفية التي تبني فيها الأحداث والعلاقات نوعا من التكوين الجمعي.

إن نشوء الاستقلالية في «المدلول» مع ظهور الفن الواقعي ـ الحسي لم يغب عن ملاحظة منظري عصر النهضة. يقدم ألبيرتي (1966) في رسالته الشهيرة «حول الرسم» On Painting مفهوم أستوريا (*)، وتعني لفظة أستوريا «الموضوعات» التي يسعى الرسام إلى تحقيقها في العمل. وفي رأي ألبيرتي أن هذه سوف تستوحى من قصص التاريخ القديم بالإضافة إلى قصص الإنجيل. ولا يعني ألبيرتي أن يشير ضمنا إلى أن عمل الفنان هو مجرد تقديم صور إيضاحية لتلك القصص. لكن الأستوريا تُبعث في اللوحة وتصبح واقعا «افتراضيا»، فتسمح لعواطف تصوير الأجسام والأحداث بأن تسقط على الملاحظ.

ويمكن فهم تركيب الأستوريا هنا من خلال عملية ترشيد فضاء اللوحة ثلاثي الأبعاد:

> إن أعظم أعمال الرسام ليست الأعمال الضخمة بل الأستورية... فالأجساد جزء من الأستوريا، والأعضاء جزء من الأجساد، والأسطح المستوية جزء من الأعضاء. وهكذا فإن الأجزاء الرئيسة من اللوحة هي الأسطح المستوية. يجب على الأجساد أن تتناغم معا في الأستوريا في كل من الحجم والوظيفة. سيكون سخيفا لمن يرسم «قنطوراً» (**) centarus بعد الوليمة أن يترك دن

(*) concept of istoria وضعه ألبيرتي في كتابه «حول الرسم» De pictura المنشور في العام 1435م، والقائل بأن اللوحة يجب أن تقدم قصة سواء من واقع الحياة اليومية أو من القصص الدينية. وظل هذا المفهوم سائدا لما يقارب ثلاثمائة عام. نظرا إلى أفضلية الأدب في فكر عصر النهضة على الفنون البصرية. لفظة istoria حتى يومنا هذا ليس لها معادل في اللغات الأوروبية. وهي تشير إلى موضوع اللوحة وتوظيف جميع العناصر التقنية لتحقيق هذا الموضوع [المترجم].

(**) قنطور: في الميثولوجيا اليونانية: قبيلة من الكائنات الخرافية نصفها رجل والآخر حصان. وهي من سلالة قنطورس centaurs ابن إله الموسيقى أبولو. في هذه القبيلة يغلب الجزء الحيواني على طبيعتها المزدوجة. وحتى مجرد مقدار ضئيل من الشراب يدفع بها إلى السلوك الوحشي. فعندما كان البطل الإغريقي هرقل ضيفا على قنطور حضر شخص يدعى فولوس Pholus، أصر على أن يقدم له مضيفه الشراب. لم يستطع فولوس إلا أن يلبي طلب ضيفه على رغم أنه تردد بعض الوقت خوفا مما سيحدث. وما أن فتح دن الشراب حتى اشتم إخوته رائحته من بعد يتجاوز الميل. وعصف بهم الجنون وأسرعوا إلى الوليمة وتصارعوا مع هرقل الذي نجا منهم بالكاد. وهناك قصص أخرى بنفس هذا المعنى [المترجم].

الخمر سليما في مثل ذلك الوضع المضطرب. وسنعتبر ضعفا فنيا أن يظهر شخص على البعد نفسه أكبر من الثاني، أو أن يكون كلب مساويا للحصان أو أكبر منه. وهي أمور نشاهدها دائما، أو إذا وضع إنسان في مبنى كما لو كان في تابوت ليس فيه مكان للجلوس، *لهذه الأسباب يجب أن تتناسق الأجساد في الحجم والوظيفة مع ما يجري في الأستوريا*. (ألبيرتي، 1966:72، والتركيز بالخط المائل هو من وضع مؤلف الفصل).

إن النجاح في تمثيل الأشياء في فضاء ثلاثي الأبعاد من خلال المنظور الخطي، والرسم بتقصير الخطوط، بغية إبراز الصورة للعين، والتناسق في توزيع الضوء والظلال وتفاعل الألوان، لم يعن في حد ذاته أن الفن المنتج سيصير على الفور فنا واقعيا. فقد كان المجتمع البورجوازي آخذا في التشكل منذ عدة قرون، والأساليب الفنية التي تطورت تتسم ـ من إحدى وجهات النظر ـ بالانفصال الجذري الذي تضمن تحول النموذج في القرن الخامس عشر. كذلك كان للتقدم بعض الجوانب المستمرة والتدريجية، التي كانت تعكس التطور التدريجي للنظام البورجوازي، فقد تأسس النظام الاجتماعي الذي نشأ في ثقافات المدن في أواخر القرون الوسطى على أنقاض نظام أقدم من العلاقات الإقطاعية. إلى ذلك الحد، فإن أساليب الفن التي عبَّرت من خلالها عن قيمها وأفكارها، كانت تحمل علامات تدل على التأثر بما سبقها والتحول نحو الجديد.

الأنظمة الجسدية

في العالم المعتبر بداهة أنه بصري، يتم تمييز الأشياء بوضوح عن محيطها وعن الفضاء الممتد حولها. وما يصدق على الأشياء يصدق أيضا على أجزاء الأشياء. يتألف الوجه من الأنف والفم والذقن والعينين، وهلم جرا. عندما يؤكد بيكاسو بالصورة أن الوجه هو العينان والأنف والفم، وهلم جرا، وأنه لا يهم ترتيبها في أماكنها الصحيحة، فإنه يضع الفهم التقليدي للعالم المرئي موضع التساؤل. عندما يبطل الخداع البصري للعمق الناشئ عن المنظور الخطي في الرسم والعلاقة الراسخة بين الكتل المتحققة من خلال توزيع الضوء والظلال، عندما يستخدم الضوء والظل بحرية لخلق إيقاع لوني معقد وليس لتمثيل الأشياء، عندما يمزق الكتب ويرسمها في تمفصل معقد من الأسطح المضلعة، قصاصات وقطعا

موصولة بعضها ببعض بإسقالات أو متدلية منها، وعندما يربط الساحة الأمامية بالساحة الخلفية، مرسلا أطراف كل شيء نحو سطح اللوحة، عندما يستخدم اللون كعنصر خلاق بحد ذاته، من دون أي صلة بخصائص الشيء المصور، عندما يمزج أشياء «حقيقية» مع رسومات تمثيلية للأشياء مستقاة من تركيباتها، وعندما يكسر وحدة المظهر بالمزج بين وجهات النظر المتباينة، بل وحتى مواد من سياقات مختلفة (كولاج)، في تصوير واحد، حينها يجد الفهم البصري العادي للحياة اليومية نفسه في مواجهة زلزال بصري وجمالي.

إن التقويض الثابت والنظامي للتماسك البصري في التمثيل البصري، الذي قام به فنانون مثل بيكاسو عند مطلع القرن العشرين، لم يكن مجرد محاولة مشاكسة بهدف التجربة المحضة، وليس لتبجيل الحداثة والتناقض. إذا خضعت الأشياء والأشكال في مثل هذه الرسومات لتشوهات وتجزيئات شديدة، فإن ذلك لم يكن يهدف إلى إظهار الموقف من الأشياء في حد ذاتها (كما هي في فن العصور القديمة) أو حتى الأشياء كما نراها (كما هي في فن عصر النهضة) بقدر ما كان محاولة لاكتشاف المرئي في هذه الأشياء، أي استكشاف للعملية الصانعة التي من خلالها تتشكل العلاقات الحسية الإدراكية، وقد تضمن هذا التحول في النموذج قفزة نوعية في مستوى التجريد. وفي التكعيبية تم فصل عناصر التجربة الجمالية ـ اللون، الدرجة، الخط، والمستوى ـ بعضها عن بعض ومنحت وظائف جديدة. لم تعد تلك العناصر تخدم متطلبات الأشياء الطرفية وإنما تحركت إلى الأمام لتلبي متطلبات الموضوعات الجسدية. فعاد اللون والضوء والدرجة والخط لتصف الإحساس بهذه الأشياء وليس الأشياء كما نحسها. غدا اللون لغة للتعبير في حد ذاته، وغدت درجات اللون عنصرا إيقاعيا حرا في بناء فضاء الصورة. وتم تحرير الخط من دوره في وصف الأبعاد الحسية العادية للأشياء، وأصبح يمثل في الوقت نفسه وسائل للتعبير ووسائل لبناء فضاء جديد، أي أنواع جديدة من «الأشياء». وتم التخلي عن العمق وأصبح مستوى اللوحة وكذلك شؤون التصوير البحتة للرسم، هما بؤرة التركيز.

مع تحرير العناصر الجمالية للخط والشكل واللون من مهام توصيف الأشياء، تحرك مركز التنظيم الجمالي نحو مستوى العلاقة بين الأفعال والتفاعل بين الأفراد في الخبرة الواقعية. كذلك كان هناك تأكيد أكبر على الموضوعية. فكل عنصر في العمل الفني يجب أن ينشأ من الأرضية الجسدية الممتدة، التي تشترك فيها مع بقية العناصر. وكانت هذه الأرضية الجسدية هي العملية الإدراكية

الجوهرية التي يتحقق فيها تجاوز كل صور التمايز والفروق في الزمان والمكان والسياق وهي التمايزات التي تعمل على أن تظل أشياء تجربة الحياة اليومية مفصولة بعضها عن بعض، عندما تذوب الأشياء والأشكال في الأشكال الأولية. أي الخطوط والألوان التي يمكن تكوين كل الأشكال منها، يغدو من الممكن تجريد الآلية التشكيلية للقيام بفعل الرؤية نفسه، ومن تصوير انبثاق أشكال التجربة من خلاله.

لم يعد مجرد المثير الطرفي للشيء كما نراه هو الذي يحتل بؤرة اهتمام العملية الإدراكية، وإنما المثير المحوري المنتج للصفات والأحاسيس البصرية التي تدرك من خلالها العملية الإدراكية نفسها. لذا فإن التركيز على المثير المحوري إنما يتم لجعل العملية الإدراكية نفسها - أي رؤية الأشياء - غرضا للاهتمام الإدراكي الخاص. إذا كانت القيم اللمسية توفر المعرفة بالأشياء في حد ذاتها، والقيم الطرفية توفر المعرفة برؤية الأشياء كما نراها، فإن القيم المحورية توفر المعرفة برؤية الأشياء المرئية (كما نراها). إن فهما إدراكيا من هذا النوع يمكن أن يوصف بأنه جسدي بمعنى أنه مؤسس على قيام عالم من «الأشياء» في «جسد» الموضوع (المتلقى) ويمثل هذا أعلى مستويات التجريد الإدراكي.

يحتفظ النظام الإدراكي عند مستوى الإدراك الجسدي، بدرجة من الاستقلالية كبؤرة للترتيب، ولا يعود متضمنا في عالم الأشياء. وتتسم هذه الاستقلالية المتنامية للعملية الإدراكية - من الناحية السيميائية - بتنامي استقلال الدال (منفصلا عن المدلول)، ومن الناحية السوسيولوجية مع ظهور بؤرة متمركزة حول الموضوع لترتيب العلاقات الاجتماعية والعلاقات بين العناصر في الفضاء اللمسي تكون ذات طبيعة تآلفية، وتكون في الفضاء البصري ذات طبيعة تفاعلية، أما العلاقات بين العناصر في الفضاء الجسدي فتكون علاقة بين الأفعال. إن الحركة نحو مستوى جسدي من الإدراك هي حركة نحو النمط الأكثر تمركزا حول الموضوع. وليس لهذا أي صلة بالتحول نحو الأنانية أو اللااجتماعية. بل إنه مطالبة بالاهتمام بمستوى من التجريد تكون عنده التجربة الاجتماعية منظمة، أي مستوى تكون عنده المعاني نسبية كلية، وتكون كل الأشكال الأساسية خاضعة للتفكير التأملي. والفن لا يستطيع وحده أن يستكمل هذه العملية، فلا يمكن أن يكون تحليليا حقيقة إلا إذا تفوق على نفسه، لا هم له سوى أن يستفز النشاط الذي يمثله، أن يوفر «لمحات» من العملية التي يمكن من خلالها لكل شخص أن يغدو فنان نفسه في ممارسة الحياة اليومية.

يتطلب الفنانون الحداثيون انخراطا أكثر كثافة من طرف الشخص المتلقي للفن. فهذا المتلقي لا تُقدم له صورة من جزء من الواقع لتقديرها. بل إن لوحة حديثة تجلي لنا، بشكل ملموس تقريبا، «الآلية الحسية» التي من خلالها يدرك المتلقي «نمطا من الوجود». فلم يعد الفنان يمثل العالم، وإنما هو يبتكر عالما خاصا، وعملية ابتكار الفن لم تكن تسعى من قبل إلى تجاوز نفسها. تكمن أهمية هذا في حقيقة أن الفن ـ الذي جعل العملية الحسية التأسيسية محورا للعمل ـ يمكن تشكيله بحيث يستفز أو يبعث العملية التشكيلية نفسها في الآخرين. لذا فإن الدلالة الواضحة لمثل هذه الاستراتيجية هي أن الهدف الأقصى لا يقع في العمل نفسه أو في التفكير فيه، بل يكمن في علاقة نمط الوجود مع العالم الذي يثيره العمل، أي رؤية الجمالي كمنظم للتجربة الحياتية اليومية وقدرته على تحقيق ذلك فعلا، يمكننا أن نقول إن اتجاه ضد ـ الفن (*) anti-art كامن في صميم كل الحركات الفنية المهمة في القرن العشرين ـ حالة من نوع: «مات الفن ـ فليحيَ الفن».

يجب أن يكون المتلقي، في ممارسته لعملية الإدراك «فنانا من نوع ما» في ما يختص بالتجربة الحياتية اليومية ليستفيد مما تقدمه. وإن كان يمكن القول إضافة إلى ذلك إنه في الحياة اليومية يختفي الخط بين الجمالي والعمل الفني. إذ يقدم العمل الفني في هذا المعنى من خلال وسائل جمالية وسائل للاستفزاز، من شأنها أن تخلق إحساسا يستجيب للأنواع المختلفة من التجربة التي تنشأ من السياقات الاجتماعية المتفاوتة. هذا الدور المتغير للمتلقي في عملية التلقي هو أيضا تغيير عميق في دور العمل الفني في التأثير، ويتحقق تأثير الفن الحديث بدرجة أقل بفعل تقدير الأغراض الفنية، عنه بفعل قوته في استفزاز الإحساس الجمالي الذي يؤثر في الابتكار، أي بناء وتصميم كل جوانب الحياة الحديثة. إن انتشار الذكاء الحسي الذي يقدمه لنا الفن الحديث هو ذكاء معقد ويحدث في كل أنواع عمليات إنتاج الصورة بالاستنساخ أو بالإنتاج بكميات كبيرة، فالأمر الذي يعد بمنزلة تحول مفاجئ عند مستوى الفن قد يكون ـ إلى حد ما ـ بمنزلة تحضير تدريجي لمثل هذا التحول المفاجئ في الدوائر الأخرى من الحياة. حتى تقديم أنواع جديدة من الأشكال الكتابية والنقد النسبي والتحليل في علم الاجتماع الحديث، ربما يمكن أن تعد تطورا متأخرا في مرحلة انتشار الثورة نفسها التي ظهرت في الفن تحت عنوان «الحداثة».

(*) ضد ـ الفن anti-art: هو تعريف للعمل الذي قد يقدم بطرق تقليدية، ولكنه يسخر من الفن الجاد أو يتحدى طبيعة الفن. ينسب هذا المصطلح إلى الفنان الفرنسي دوشان، الذي كان عمله «نافورة ـ المبولة» مثالا على هذا الصنف. وهو يرتبط كذلك بالفيلسوف دادا والحركة الدادائية [المترجم].

الخاتمة

قدم هذا الفصل إطارا موجزا لمحاولة فهم العلاقات القائمة بين كل من الحقب التاريخية المختلفة، وأنواع العلاقات الاجتماعية وأنماط الإدراك الحسي والإدراك المعرفي، والابتكارات الأسلوبية في الفنون البصرية، ويوضح هذا الفصل أن التحولات النموذجية في الأساليب الجمالية كانت مدفوعة من قبل نمط معين من التنظيم الاجتماعي. لذا يعتقد أن التغير في الأساليب الجمالية يمثل - في ذاته - انعكاسا للتغييرات في طبيعة العلاقات الاجتماعية، كما يعد جزءا متمما متكاملا مع التشكيل الاجتماعي القائم، بهذه الطريقة سعى الفصل إلى بلورة إطار لسوسيولوجيا الجمال ينظر فيها إلى الفنون - بالمعنى العام - كتكوين اجتماعي مركزي وليس هامشيا.

شكر

يتقدم المؤلف بالشكر لوقفية ليفرهولم Leverhulme Trust لدعمها كتابة هذا الفصل بمنحة زمالة البحث الكبرى (2001-2003).

هذا الفصل هو إعادة صياغة للحجج التي قدمت في الأصل في الفصلين الثاني والثالث في كل من R.W. Witkin (1995) Art and Social Structure, Cambridge: Polity Press، وR.W. Witkin (1993) From the Touch of the Ancients to the Sight of the moderns: Social Structure and Semiotics of Aesthetic Form, Real Test, pp. 89-113, Verlag Ritter, Klagenfurt.



5

الجماليات غير المرئية والعمل الاجتماعي لثقافة التسليع

بول ويليس

يبادي هذا الفصل بإعادة صياغة وتجاوز المفاهيم الفكرية المستقرة في فهم «الجماليات»، كما هي مؤسسة حاليا في خطاب كل من الحياة اليومية والأكاديمية. ويحاول أن يثبت أن هناك فروقا واضحة في كيفية صياغة تاريخ الفن والفلسفة من جهة، وعلم الاجتماع من جهة أخرى، للمبادئ الجمالية، وإن كانت هذه التخصصات كلها تشترك في تبني فروض معينة حول ما يتضمنه «الجمالي» وكيفية دراسة المجال الاجتماعي الذي يوجد فيه هذا الجمالي.

«المواد والممارسات التسليعية متاحة، وللأسباب الخاطئة، لصنع المعنى الجماهيري. لأنها مبتورة عن صور الاعتماد السابقة وأعراف الاستهلاك المحددة»

المؤلف

ترى وجهة النظر التقليدية لعلم الجمال أن التأثير الجمالي هو أمر داخلي بالنسبة إلى النص، ولكنه ذو خاصية عمومية من حيث الشكل. ومن شأن هذا أن يركز النبض الإبداعي مباشرة على الإنتاج المادي والرمزي للفنان «المبدع»، مع اعتبار

أن أمور تلقي الفن واستهلاكه تتحدد بصورة كلية بفعل الأشكال الجمالية. وبذا لا تجتذب نحوها سوى الأقليات المحظوظة بانتمائها إلى «عالم الفن»، والمتألفة من ذوي الميول الرفيعة والموارد الثقافية الضرورية لتذوق (فك ـ شفرة) الجمال الأزلي للفن. يعكس «التلقي» بشكل خافت ما هو مشفر بشكل أزلي في النص. على الرغم من أنه لم يعد من المفيد التحدث عنه كمحور للثقافة في عصر وسائط الثقافة الفورية، فإن تركيز القرن التاسع عشر على الأشكال الموحدة من المحتوى والأداء لا يزال الاتجاه السائد في مؤسسات الفن، على الرغم من تقديم بعض التنازلات لمصلحة عملية التبسيط التي صاحبت ما بعد الحداثة وعملية إضفاء الطابع الديموقراطي على الفنون، في سعيها الزائف لإنجاز بعض المآثر الضخمة سواء من حيث التنظيم أو المواد.

إن سوسيولوجيا الفن تعي تمام الوعي الآثار المترتبة على تحويل الفن إلى مؤسسة، وعلى التقاليد الانتقائية التي تسعى لتعزيزها، ومجالات الدعم الذاتي التي تحبذها. ويوجه علم الاجتماع إصبع الاتهام إلى الفن، وإلى المؤسسات ذات الصلة التي تشكل وتبلور وتضفي صلابة على أسطحه المتغيرة، متهمة إياها باصطناع وتدعيم الفروق التي تخلق صور التراتب الاجتماعي، التي تقوم في الواقع على قوى غير متكافئة وعلى الاستبعاد. فتصور هذه الفروق على أنها فروق بريئة ليست سوى نتيجة طبيعية للفروق الناشئة فطريا في طبائع الجماعات والأفراد وفي قدراتهم. لقد حل علماء الاجتماع معضلة التشفير الاجتماعي للجمال، لكنهم افترضوا خطأ أنها شفرة موحدة وليست متعددة التكافؤ. فالخطر المحدق هنا هو إلقاء طفل الإبداع خارجا مع ماء الاستحمام الجمالي والفني (*). لقد كشف علم الاجتماع كيف أن «الفن» يخدم كمؤشر اجتماعي على التميز عند الحدود العليا من الفضاء الاجتماعي، ضمن شبكة من الظروف التاريخية والمؤسساتية الفاعلة. وهكذا عرّاه علناً ـ أمام التهمة العامة بأنه مجرد مؤشر اجتماعي: مجرد قشرة خارجية لذلك الإبداع الذي تتظاهر بأنها هو. لقد اختزل النقاد الجمال إلى مجرد قشرته الخارجية! لكن التمثيل الطبي الشرعي للوجود الميت للجمال على العباءة الاجتماعية المطرزة إنما يقتل الإبداع الإنساني الذي كان يعيش في الماضي ويمكن أن يعيش ويستمر في الحياة خارج القشرة.

(*) أي التخلص من السمين مع الغث [المترجم].

يفشل علم الاجتماع، وبالقدر نفسه التخصصات الأكاديمية «المنافسة» له، في مسعى فهم «المسائل الفنية»، ويرجع ذلك إلى الإخفاق في إدراك أن الفن ليس كيانا معينا ومحدودا مرادفا لمفهوم «عوالم الفن»، ذلك أن الجمال هو في الواقع متصل ومستمر مع الجريان العام لممارسات الحياة اليومية، ولا تقوم به فقط مجموعة من الاختصاصيين الذين يدعون «فنانين» بل يشارك فيه كل الأفراد في الحياة اليومية في سياقات من الأنشطة الحياتية العادية. بعبارة أخرى، إن سوسيولوجيا «الفن» كمشروع تقصر عن الإحاطة بالوجه الآخر من المسائل الجمالية، وفي مقدمتها بالذات إدراك أن العناصر الجمالية منغمسة كلية في تشكيل عوالم الحياة اليومية وممارساتها وفي الإسهام فيها. بل الحقيقة أن سوسيولوجيا «الفن» تساعد على إعادة إنتاج وهم أن «الجمال» مرادف «للفن»، أو ما يعرف بالثقافة الرفيعة. ولذلك يكون النقد متحيزا، لأن سوسيولوجيا الفن في إنكارها للمحتوى المعيشي للجمال، تفشل كلية في تأسيس الجمال (من دون القشرة الخارجية) كسمة مميزة للسياقات الاجتماعية العادية واليومية. وبذا، فإنها تعيد ـ من دون قصد ـ إنتاج الخطاب النخبوي عن الطبيعة «الخاصة» نوعا ما لـ «الفن الرفيع». وهو خطاب تعتقد السوسيولوجيا أنها قد تجاوزته.

والرأي عندي أن الحدود بين الفنون واللافنون يجب أن يعاد رسمها أو يعلن إلغاؤها كلية، فمن الضروري ألا يكتفى بنقد وجهة النظر القائلة بأن المساهمة في «الفن» تنتج الثقافة (بالنسبة إلى القلة)، بل إعلان أن «الثقافة» إذا اضطررنا إلى استخدام المصطلحات، هي التي تقوم فعليا ـ كما تثبت لنا النظرة التاريخية أو المقارنة ـ وبوصفها «طريقة للعيش»، بإنتاج «الفن»، وليس العكس، أو على الأقل أن العلاقة الجدلية بين الاثنين هي التي تزودنا كبشر بالقدرة على الاتصال. إذ تتداخل الثقافات مع الأشكال اليومية من التجربة الجمالية وتنتجها. فيما عدا جزءا صغيرا منها فقط هو المتضمن في النص، لا يحظى بفرصة البقاء منه سوى جزء صغير أو يغدو بدوره جزءا من نصوص جديدة، لا يبقى منها سوى شريحة صغيرة، أي يكرس جزء صغير فقط كـ «فن». لماذا نشغل أنفسنا إلى هذا الحد بنقد الحلقة الأخيرة من هذه السلسلة، وفي تفكيكها تفكيك وحدة السلسلة التي تربطها جميعا؟ أين هو الاختبار اليومي المكتسب للجميل في الحياة اليومية الصاخبة؟ فلو خلعنا على مصطلح «فن» تعريفا فضفاضا بحيث يجعله يتشارك في مصطلحات الحياة اليومية مع

شريكه المساوي له (الثقافة)، فسوف يتضح لنا أن الحياة اليومية مليئة بالتعبيرات والإشارات والرموز التي يؤسس بها الأفراد والمجموعات -بشكل مبتكر- طريقة وجودهم، وكذلك العناصر المهمة في هويتهم، وأعني بهما: الهدف والمعنى. فالشباب - بالذات - يعبرون باستمرار أويصارعون للتعبير عن أهميتهم الثقافية، التي يستشعرونها أو يأملون تحقيقها. وهذا يتطلب مدى واسعا من الأنشطة الابتكارية ومن أشكال التعبير والتواصل التي يجدها الناس مهمة لحيواتهم - كالموضة والموسيقى الشعبية، وديكور الغرف والزينة الشخصية، والطقوس الرومانسية، وأنماط النحت، والمجلات، والإذاعة، والتلفاز. نحن بحاجة إلى وجهة نظر تقبل مدى متصلا من الأشكال التعبيرية والممارسات والمصادر والمواد التي يرسم من خلالها الناس رمزيا ما يرمون إليه، والتي يدفعون بها كلفة رمزية للتعبير عن هوياتهم وتشكيلها. فهم في ذاتهم ليسوا -على الأقل مبدئيا- سوى نتاج مثل هذه التصورات الهشة، حتى النصوص «الأثيرة» للتقاليد المفرغة والأداء المرجعي «للمخزون الثقافي المركزي» تكتسب أهميتها ليس مما تؤدي إليه أو تحيد عنه، بل بما تستخلصه من الروح البشرية. والرأي عندي أن الأشكال الموسيقية والأدبية المستقبلة يجب أن تلقى الاعتراف والتقدير ليس بسبب الجوائز المشبوهة والمتنازع عليها من كونها موسومة بالجمال، وبدرجة أقل بسبب وظيفتها الاجتماعية الضئيلة، بل بقدرتها الحية على استثارة وتفجير تكوينات شتى في الأعماق المجهولة للذات، باعثة معاني ومفاهيم «جديدة» في المشاهد/المستمع/المتلقي، كانت موجودة لديه من قبل ولكن ليس بالطريقة نفسها، ولكنه الآن يعيد اكتشافها كأشياء لم يكن مقصودا أن تكون هناك، لأنها كانت مخبأة أو مطموسة بفعل قوى أخرى، وأصبحت الآن تستطيع أن تتطور بطرق جديدة. والمؤكد أن كل أنواع المواد الرمزية: الدنيوية وكذلك المقدسة، يمكن أن يكون لها مثل هذا التأثير.

ربما يتعين علينا أن نتأمل «المواد الخام» للحياة الثقافية، من الاتصال والتعبير، على أنها تؤدي دوما دور الوسيط. فهي من ناحية نتاج عملية واحدة، ولكنها تصبح من ناحية أخرى مواد خاما لعملية جديدة، سوف تكون ثمرتها مواد خاما لمجموعات تالية. ويقر قانون الملكية الفكرية بأنه في كل مرة يتغير فيها عمل ما، سواء في الشكل أو في المحتوى، فإننا نكون عندئذ بصدد منتج جديد يمكن تطبيق الملكية الفكرية عليه. أين هو تفعيلنا

الثقافي لهذا المبدأ؟ لماذا لا نعتبر ديكور غرفة النوم والزينة الشخصية، والاستخدامات المبتكرة لتقنية جديدة، والتركيبات الموسيقية التي ينتجها المراهقون للتبادل مع الأصدقاء ـ وكلها تركيبات من منتجات الآخرين ـ بالإضافة إلى الكتابة الإبداعية والأغاني وتأليف الموسيقى، لماذا لا نعتبر كل ذلك مجالات لتحقيق الجمال؟

لهذا أدعو في هذا الفصل إلى إعادة النظر في دراسة الجمال بشكل جذري، وإعادة النظر في النماذج السائدة من أشكال التحليل السوسيولوجي (وغيرها من أنواع التحليل)، بحيث نتفق على أن ما يظهر للضوء إنما هو «الجماليات اللامرئية» للحياة اليومية. ولو تركنا جانبا أوجه قصورها هي تخيل ماهية «الفن» و«الجمال» أو ما يمكن أن يكونا عليه، يجب أن تتعلم السوسيولوجيا وبقية التخصصات الأخرى أن ترى «الفن في الحياة» الذي ظل حتى اليوم مُخفىً عن أنظارها، لهذا يدعو هذا الفصل إلى إعادة تخيل الجوانب المعرفية والمنهجية في العناصر الضرورية لكيفية تحقيق دراسة أكثر حيوية للجمال.

المعاني اليومية

إني أؤكد أنه يجب علينا أن نعي بوضوح وجود «الجمال المعيش» في الحياة اليومية. لكن من أين تأتي الأشكال «الجمالية» في الحياة اليومية، وكيف تنشأ قدراتها الإبداعية؟ فلا يكفي أن يفسر الابتكار على أنه جانب من الجوهر البشري. فالابتكار يتفجر ـ على الأقل جزئيا ـ من العلاقات الجدلية والحسية المباشرة بالطابع المادي للمواد والأشكال «غير ـ الإنسانية» في البيئة المحيطة بالإنسان، التي تتسم بأن لها طبيعتها وتاريخها الخاصين. فمن المعروف أننا ننتج ونعيد انتاج أنفسنا بشكل غير مباشر عندما ننتج ونعيد انتاج ظروف حياتنا بشكل مباشر في العمل مدفوع الأجر وغير مدفوع الأجر. لكن، مثل هذه النظرة الثنائية تميل إلى تجاهل «الفن في الحياة» الذي يتضمن إنتاجا مباشرا ـ ولكنه متنوع ـ للجوانب المعبرة عن الذات. يحدث مثل هذا الانتاج عبر «العمل الضروري» على المواد المتوافرة ـرمزيا وغير ذلك ـ التي تنشأ غالبيتها في يومنا هذا من عمليات تغريب العمل في ظل الرأسمالية ـ وهكذا يتم الانتاج الثقافي «للعمل الضروري» من خلف ظهر الانتاج الرأسمالي الرسمي. فالمفارقة الساخرة

في «العمل الضروري» أنه يزدهر على انتاج السلع الثقافية ـسلع وخدمات الرأسمالية ـ مع إخضاع هذه الأصناف للاستخدام الثقافي المبتكر ولكن بالفعل يكون غالبا مدمرا (Willis et al., 1990: 9-14). ويتخذ «العمل الضروري» الطريقة الأكثر ديموقراطية في فهم «الجمال». وفي الحياة الثقافية العامة ـ المبنية على «العمل الضروري» ـ يتشابه «الفني» مع «الاجتماعي». فلا تلتحم المشاعر الجمالية مع «الفن»، وبدرجة أقل من ذلك مع «الفن النصي»، وأقل من هذا القليل مع «الفن الرفيع». فـ «العمل الضروري» يعمل عند المستوى المعرفي ـ على شطر الاستبعاد الثقافي عن الميزة الجمالية، فتتأرجح فنون الحياة اليومية في الظهور والخفوت، وتكون غير مرئية: أي إن جماليات الحياة اليومية هي جماليات لامرئية، وتتجاهلها ـ بشكل متعمد أو غير متعمد ـ كل من النخبة الاجتماعية وغالبية التحليلات الأكاديمية.

لعل السمة الرئيسة في الممارسات الجمالية في الحياة اليومية هي «إحساسها بذاتها» فيما يتعلق بموقعها في البنية الاجتماعية. فنجدها تقدم تبريرات وممارسات بديلة للقدرة على القيام بتقدير «معيش» لمواقع معينة وتقييم شاغليها إنسانيا، وتكمن الاحتمالات الرمزية لماديتها الحسية وراء تفسيرات «العلاقات البنيوية»، أي التفسيرات المنحازة أيديولوجيا أو المنمطة سوسيولوجيا. تتعلق الأشكال الجمالية للثقافات اليومية بالممارسات الحسية والصلبة والعمليات التي تسمح بالفهم الإنساني في سياق أبنية وعلاقات بنيوية أوسع، ولاحتمالاتها وقدراتها الكامنة، وذلك في ضوء معايشتها والتعرف عليها في موقعها. لكنها في العادة ليست ـ في حد ذاتها ـ بنى لفظية مجردة. بل، هي تعبير عن «توجهات» معينة، هي خبرات الممارسات الاجتماعية المعيشة انطلاقا من أدنى مستوياتها. وتوجد «المعارف البديلة»، أو ربما بعبارة أفضل، حالة «المعرفة»، مستقلة عن الأشكال السائدة للمعنى، سواء النصي أو المؤسساتي. إذ تتأسس هذه «المعارف البديلة» على إحساس بالعلاقات العملية والمعيشة في الظروف الطبيعية. فالمعنى لا يأتي من كونه تعبيرا تجريديا ولا من كونه سمة بشرية مؤكدة من الجميع، بل كشكل نابع من التجربة والابتكار من خلال استكشاف احتمالات الثابت وفق مصادر ثقافة ما وطاقاتها الكامنة. وتشير القوى الحسية إلى الاحتمالات الكامنة في الذات الساعية نحو الاستقلال المبدع. وبعيدا عن تعريفات الذات («السوسيولوجية»)

والأيديولوجية، تبدو الذات بفعل الحسية منحازة وميالة إلى تقييد الطاقات الكامنة العريضة أو إقصائها تماما. في الوقت ذاته، تستكشف هذه الطاقات الكامنة ـ من واقع انحيازها هذا ـ الحدود والاحتمالات البنيوية الذاتية للظروف التي تعمل تحتها غير مقيدة نسبيا بالأيديولوجيات. وبدوره يعتمد بقاؤها وتكاثرها على مدى نجاحها في إلقاء الضوء على هذه الظروف.

مع تدهور المؤسسات الجمعية ومؤسسات الطبقة العاملة أو تحولها نحو التوجه الفردي، ومع اطراد اضمحلال وتهميش الخطابات السياسية/الاقتصادية الجذرية، فإنها تفقد قابليتها للفهم لدى «العامة» وقدرتها على تفسير موقع الأفراد والمجموعات في إطار البنى الأكبر.

يتبع ذلك أن عبء «التفكير» والتمثيل الجمعي سيقع أكثر فأكثر على أشكال الحياة غير الرسمية وعلى الثقافات المعيشة والأشكال الثقافية. من هنا يجب علينا أن نعي العمل الاجتماعي اللازم للإحساس بالجمال المعيش. فقد تظهر وتختفي فنون الحياة اليومية أو تحتجب، لكن إعادة البريق إليها لا يعتمد فقط على اشتعال وميضها الذاتي بل يعتمد أيضا على ما نسلطه عليها من ضوء (*).

ثقافة التسليع وصنع المعنى الشعبي

محكوم علينا في أيامنا هذه أن نعيش خداع وازدواجية الثقافة الرأسمالية. إننا نهدر معانينا على سطح الأشياء وتحت ظروف وبمواد ليست من صنعنا إلا أن الأمر الذي لا يمكن تحاشيه الآن، ويجب علينا التصدي له، وليس مجرد التحسر عليه، هو أن الحياة الثقافية والاتصالات يطرد إتمامها من خلال وسائط

(*) تسعفني في هذا المقام صورة مجازية يمكن أن تستقى من تقنية التدفئة بالغاز في التفكير في هذا الموضوع. فعندما تشعل الغاز، تعمل إحدى آليات الأمان، هي «المزدوج الحراري»، على تحويل الحرارة عبر الأنبوبة نحو مصدر الغاز لإبقاء صمام الغاز مفتوحا. وبذا تحافظ على استمرار احتراق الغاز. وهنا تكون الشعلة حدثا قائما بذاته. اشتعال مستقل، تفاعل فريد ووحيد للأكسجين والكربون، لكن الحرارة التي تنتجها، بصرف النظر عن غاياتها المقصودة، تحافظ على شروطها الخاصة للقيام بوظيفتها. وإذا حدث أن انطفأ اللهب لأي سبب، فإن المزدوج الحراري يبرد، وينقبض وينطفئ صمام الغاز، قاطعا بذلك مصدر الغاز ومانعا تسريب الغاز غير المحروق، وهكذا هي الحال في الإبداعات الشعبية للثقافة الشائعة. فشعلة الإبداع شيء قائم بذاته ولكنها تظل مشتعلة مادام الغاز يحترق منتجا حرارة وضوءا مفيدين لهدف آخر في السياق. وما تكاد تنعدم الفائدة المنهجية الظاهرة، حتى تنطفئ الشعلة. الشعلة لا توقد من أجل الفائدة الاجتماعية، لكنها لن تواصل الاشتعال في عزلة، إذ إن وظيفتها الذاتية مشروطة. وفي النهاية، فإن الطاقة الكامنة في الشعلة هي لقدح شرارة اتصال في الخيال الجمعي المعاصر، موصلة الخيالات الأدبية والاجتماعية وموفرة ضوءا إرشاديا لتقدير الحياة كفن [المترجم].

من أشياء أو أشكال ليست من نتاج محلي، ولا تسعى بأي شكل من الأشكال إلى التطوير أو التحسين. إن نشوء ثقافة التسليع يدفع بالأشياء وبالعلاقات بين البشر والأشياء إلى مكانة القلب من ثقافتنا التي نعيشها، تماما مثل ما يطغى الاتصال المعاصر ـ المرسل عبر وسيط من الإشارات الإلكترونية ـ على العلاقات المحلية من دون أن يتحاشى، ولو قليلا، إسباغ الخداع على القوى الحميمة والغيبية للسلع والأجهزة التي تحيط بنا، حتى إن كانت منتجا فعليا من قبل أغراب بهدف الربح، وفي العادة بدوافع تهكمية واضحة.

لاكتساب موقعنا في مثل هذا العالم، يجب أن نعترف بأن إضفاء الطابع الإلكتروني على الثقافة يجب النظر إليه في إطار هيمنة العلاقات الرأسمالية على الاتصال، وعلى الانتاج الثقافي والتوزيع. إن تخصص «الاقتصاد السياسي» الأكاديمي مهم من هذه الناحية، من أجل تمحيص الآليات الخاصة ولتفسير ظروف الاحتمالات العامة الناشئة من تعايش الاقتصاد والمجتمع والسياسة والثقافة (والموصلة إلى الجماهير عبر وسيط تجاري إلكتروني). إن توجيه النقد لأعمالي السابقة بانغماسها في «الشعبوية الثقافية» cultural populism (McGuigan, 1992) ـ محتفية ظاهريا بالطاقة الإبداعية لجعل أي نوع من السلع الثقافية غير مقيد من قبل البنى العامة وعلاقات القوة ـ قد أصاب الهدف وأثرى العرض الراهن.

لكن، يبدو لنا من نواح عديدة أن الاقتصاديين السياسيين يبشرون بدور هائل للرأسمالية الحقيقية وأدواتها ـ مطمئنين إلى عقلية (*): «إذا لم تكن الفاينانشيال تايمز Financial Times، (قد قالت هذا) فلا تعليق»، مطبقين ثقافتهم النخبوية لفهم ما لا يستطيعه الدهماء أبدا. لكن، على العكس من قراء صحف الفاينانشيال تايمز والوول ستريت Wall Street، فإن المحللين الثقافيين الأكاديميين بعيدون بشكل مؤسف عن التحكم في عجلات قوة الثقافة الحقيقية. إذا كنا حقا قريبين من التحكم في هذه العجلات، عندها يمكننا التعرف عما إذا كانت الحياة مازالت تدب في أوصال الفروق الناجمة عن أنواع الملكية البديلة أم لا. أما في الوضع الراهن، فإننا نعيش فعليا هزيمة تاريخية عالمية لأهداف التملك العام. ومهماتنا الآن هي ـ في أفضل الأحوال ـ ثانوية حقا. لأن القضية، هي بالتأكيد، لكي نتقبل مجال السيادة القائم بشكله

(*) إذا لم تكن الفاينانشيال تايمز فلا تعليق no Financial Times, no comment: الشعار التسويقي لجريدة الفاينانشيال تايمز. صيغ الشعار في أوائل ثمانينيات القرن العشرين وظل مستعملا حتى نهايته [المترجم].

الراهن، يتحتم علينا أن نحاول فهم مكنون طبيعة الديموقراطية التي تعمل على اغتراب ثقافتنا - القائمة فعليا - وتحولها إلى ثقافة تسليعية وإلكترونية، أو إلى «ثقافة جماهيرية» كما نراها الآن فعلا، أو ما هي آخذة في التحول إليه. الهدف هو فهم الظروف الجديدة والآخذة في النشوء للثقافة عموما، والميول التوليدية الجديدة والمعدة سلفا ضمن نسق كامل يشمل الأنشطة الابتكارية المشروطة للقطاعات الخاضعة اقتصاديا في ظل هذا النسق.

من وجهة النظر هذه، يكون مسار «االاقتصاد السياسي» لفهم العمليات الاجتماعية هو في أفضل الأحوال محدود وجزئي، وفي أسوأ الأحوال ممعنا في الخطأ. هذا لأن عملية التسليع برمتها تنطوي على موقف تكون فيه المواد ليست فقط معدة - للجماهير - بل تعرضت كذلك وبطرق مهمة للتغيير في أثناء تحويلها إلى سلعة. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن يأخذ الفرد بعين الاعتبار مراحل الاستهلاك السياقي والإبداعي للمستخدم وليس المستهلك. فالمؤكد أنه لكي نفهم الجماهير يتعين أن نعرف كيف تستعمل المواد الثقافية الحديثة - المسلعة - استعمالا ابداعيا في الحياة اليومية، إذ إن هذا في حد ذاته يتمفصل مع بعض البنى والتناقضات الرئيسة في المجتمع الحديث، ولفهم كيف يمكن انطلاقا من هنا (وليس من «تأثير الوسائط» المباشر) أن تعمل أبنية القوة الكلية وعلاقات السيادة وتعيد انتاج نفسها، يجب أن نوجه الاهتمام إلى المسارات غير المرئية ولكن الدارسة من وقع الخطى، واللحظات العملية من التحقق غير المحتمل وغير المرئي للجمال في النشاط الحسي في الحياة الثقافية، وفي الحياة كما هي قائمة، وبغض النظر عن انحطاط قدرها عند المشاهدين من الطبقة المتوسطة، سواء على المستوى الأكاديمي أو غيره. وتستمر الممارسات «المبتذلة» من الإنتاج الثقافي الشعبي في الحياة اليومية بالخطى نفسها، مولدة أولوياتها وخياراتها الخاصة بها، محولة مجالاتها، ومنتقية مواقع نضالها، فتجد استخدامات واحتمالات اجتماعية جديدة - متعددة ومركزية، وغير محدودة بالمفاهيم النظرية السوسيولوجية مثل «العمل» و«الجيرة» و«الطبقة».

وجهة نظري ببساطة هي أن مسار الاقتصاد السياسي «السريع» أخفق في الانتباه إلى ثلاثة مجالات مهمة في ديناميات الاستهلاك الثقافي والإبداعي: (١) انفتاحية مرحلة التسليع، (٢) الأنشطة الإبداعية والفروق في شروط التجربة «الجماهيرية»، (٣) كيف تتصل هذه التجربة في النهاية وبتعقيد شديد - من حيث

القدرة على النفاذ وعلى التجدد ـ بالشروط والقيود البنيوية. فبدلا من استجداء «المجتمع القديم» في محاولة يائسة لإعادة عرض فيلم «المنطق الرأسمالي» أحادي اللون بطريقة معكوسة، يجب أن تكون هذه العمليات والأنشطة ذات «الجانب المستقبلي» الحقيقي في بؤرة اهتمام النقد ليتسنى البدء في فهم ما قد يكون أنواعا جديدة من القواعد لأي أنواع من التشكيلات الاجتماعية.

ونلاحظ أنه بدءا من الاقتصاديين السياسيين البريطانيين وحتى مابعد الحداثيين الفرنسيين، عجز أصحاب النزعة التشاؤمية الثقافية عن إدراك أن الاتصال التسليعي ـ مهما كان سيئا ومغلوطا ـ مازال مهما في الاتصال الآخذ في الاتساع: انتقال المعلومات والمعاني بين البشر، وهي مواد بغض النظر عن مصدرها، تظل متاحة دوما لعملية انتاج المعنى الخلاقة النابعة من السياق الاجتماعي. وخلافا للاحتمالات الظاهرية، يبقى الاتصال، كذلك يضخم ويبالغ المتشائمون في «محلية» الاتصال التقليدي والمواد الثقافية. ويلاحظ أن جزءا من الإدراك النقدي الناشئ من رحم عصر التسليع هو وعي متزايد جدا بالطبيعة الوسائطية والمهيجة والانتقائية والرافضة لكل أنواع الاتصال والمواد الرمزية في أي شكل ثقافي عند كل مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي. على الرغم من أن الاتصالات «النقية» تحمل معها اهتماما جانبيا في الاتصال، فنحن نتخيلها مرتبطة بالعلاقات التبادلية والتعاون والتضامن المميز للطبقة العاملة القديمة «المقدسة»، على رغم ذلك، لا يمكن أن نتصور اليوم أن المجتمعات العضوية تعبر عن أو تعكس جوهرا أصيلا أو صورة غير محرفة للعلاقات/الظروف الاجتماعية. فهي على سبيل المثال لم تعبّر عن أي جوانب خفية للنوع والعرق. وقد أحدثت تأثيرها من خلال الرموز والصور والأيقونات التي ساعدت على انتاج «المواد الخام» للظروف الاجتماعية المعيشة مباشرة ولم تكن مجرد إنعكاس لها. إن استقلالية الاتصال والشكل الرمزي قد عملا دوما وكان لهما تأثيراتهما ـ حتى إن كانت لامرئية ـ فيمكنك القول بأننا قد تحررنا اليوم من ومضات ضيق الأفق و«بلاهة العامة» في الطريقة التي نفهم بها هذه العمليات، كما يمكن القول إننا كنا دوما أكثر تحررا مما نعتقد، وأن الأشكال الثقافية هي الآن أكثر حرية مما سبق في إيجاد ارتباطات جديدة بالظروف «الواقعية»، فخلقت بذلك فهمها الظني الجديد للأصالة والجوهر.

السلع الثقافية

على الرغم من تعاطفي مع التراث العلمي المستنير للدراسات الثقافية، المستوحى من العلوم الإنسانية، إلا أنني مازلت أنظر بعين ناقدة إلى المفاهيم المتضمنة في ذلك التراث حول الأصالة والجوهر في ما يتصل بالمجتمع والحياة الثقافية. هذه المفاهيم - التي هي في الواقع مشاعر - هي من نسج الإدراك التاريخي المتأخر في إدراك الحوادث. إذا وصلنا إلى تقبل اتجاهات التسليع والولع لثقافة ما عبر مدة طويلة من الزمن - القرن العشرين على الأقل - فإننا نقتلع بذلك العراقيل التي وضعتها الرومانسية في طريقنا. إن تحليل الجمال في الحياة اليومية يجب ألا يدين الطبيعة التسليعية والولعية للثقافة أو يحتفي بها، بل يجب أن يسعى إلى فهمها، خصوصا ما يجلبه الولع التسليعي على مواد الاتصال. فالولع بالسلع يجب أن يفهم من خلال ما يتصل بتلك السمة الأخرى الرئيسة للسلع: وهو أنها يجب أن تبيع. إن عدم التأكد من كون السلع ستباع يجب الجدال بشأنه مرة بعد أخرى مع تغير الظروف في الوسط الذي أنتجها، وأنها لن تباع إلا إذا عرضت استخداما ذا معنى في نوع ما من العالم الرمزي المشترك. إن الإعداد الأولي السيميائي والمادي والإنساني لإنتاج السلع الثقافية لا يمكن عزله عن السلعة المادية على نحو ما يحدث في المصانع. هذه الصلات هي التي تسمح فعليا ببيع السلع في الدورة المتكررة والدائمة للتراكم الرأسمالي. ويعاد تثبيت سعر السلعة باستمرار ليس فقط على أساس القيمة (المتمثلة في زمن العمل الإنساني)، بل كذلك على أساس المعنى الجديد أو الإضافي أو الأكثر صلة بالمعنى، فالمعنى على أي مستوى يمثل شرطا أوليا لذلك الشيء المشترك، الذي ينكره شكل الولع التسليعي. بالإضافة، لا شك أن هاجس الرأسمالية من دائرة التراكم المندفعة بلا حدود (وهي دائرة السلعة أيضا) هو الذي يعزز البحث الدؤوب واللامنتهي عن تلك الصلة الاجتماعية بالذات التي ينكرها شكل التسليع الرأسمالي.

إن التناقض الأساسي في شكل التسليع الثقافي هو أن مثل هذه «الهيروغليفية» (*) يجب، في الوقت ذاته، ألا تكون مبهمة. أي أن الولع يجب أن يتخلص ذاتيا من الولع. هنا نقابل تعدد المعاني الساحر لثقافة التسليع. إذ تحمل السلعة توترا داخليا وثابتا بين المعنى واللامعنى. ويعمل جدل هذا التوتر على حل ذاته، فاستحالة فك الشفرة هي التي تقدم فك الشفرة. لكن الاختلاط الدلالي

(*) الهيروغليفية: الغموض [المترجم].

الاجتماعي للسلع يوحي لنا بنسيان المقدس والعبور إلى الدنيوي. فالولعية تسلخ «الأشياء ذات المعنى» عن تاريخها السابق وعن تعاظم الأعراف المحددة اجتماعيا للاستهلاك. وتعمل حرارة الولع على تذويب التاريخ، كاشفة عن الاحتمالات وميسرة للمستهلكين الجدد أمر تكييفها لاحتياجاتهم الشخصية، أي للأعراف الجديدة أو الناشئة. وتكون معاني السلع التي تستطيع البقاء متجاوزة هذا الولع منفتحة بأكبر قدر ممكن لإيجاد تمفصلات جديدة، ومستقرات جديدة. وتنفذ الدلالية الاجتماعية للسلع إلى المتلقين/المشاهدين/المستخدمين من دون أن يوضع لها إطار من الأشكال التقليدية للاعتماد الاجتماعي. إنها تحمل معها صورا متشظية ـ عبر عدسة معتمةـ من معانيها الاجتماعية الأصلية والعلاقات الاجتماعية، باحثة ـ بلا جدوى ـ عن التكامل في العلاقات الاجتماعية المستقبلية للاستهلاك. ويخلق الولع بالسلع نوعا من الغربة، وانعدام المأوى، وفقدا للأبوة والولاء، ومن الغريب أنها تمثل مجالا خصبا لنمو نوع من مناهضة الولع على صعيد الاتصال، يسعى إلى التماس أي استخدام أو أي ارتباط بريء يمكن تحقيقه في ظل الاختلاط الدلالي غير المحدود. فالولع يخلق قطيعة مع الماضي، ومناهضة الولع تفتح الطريق أمام المستقبل.

والواجب أن تتعامل السلع الثقافية بالمعنى والصلات الاجتماعية ولكنها لا تفرض معنى معينا. إنها توجد من دون تنظيم اجتماعي سيميائي. على الرغم من أنها تحمل بعض المصادر السيميائية والرمزية التي تستمدها من ظروف تشكيلها، فلا تستطيع قوى مواقعها الأصلية أن تثبت رسائلها أو معانيها، فالنصوص لا تحمل معها سياقاتها القديمة. كما أن العرض المغترب للمعنى في الغرض السلعي يختلف تماما عن الأمر الاستبدادي للشيء «الفني» المميز. إذ إن الأول يمكن اصطحابه إلى العديد من المستقرات، بغض النظر عن قدرات من يعيشون فيها على فك شفرتها. إن طبيعة السلع الثقافية هي أن المستخدمين الجدد يقدرون أن يكيفوها لأعرافهم الاستهلاكية التي قد تكون جديدة أو ناشئة. وإذا بدا أن الأشياء والمشغولات تنتمي لشخص آخر، فإنها لا يمكن أن تكون لك. ولكن إذا تيتمت، فإنه يمكن تبنيها.

لذا فإن الحال هي أن المواد والممارسات التسليعية متاحة، وللأسباب الخاطئة، لصنع المعنى الجماهيري، لأنها مبتورة عن صور الاعتماد السابقة وأعراف الاستهلاك المحددة. فالسلع الثقافية هي مطايا أنظمة الاتصال.

قد تكون مبهرجة بابتذال، لكن ثمة أسبابا لفهم مسار الحداثة المتأخرة في الممارسات اليومية للابداع ولتوليد المعنى. إن أنصاف التشكيلات وأشباه الشفرات في السلع الثقافية وإعادة التشفير التي تحفزها، قد تلعب دورا مهما في صنع المعنى، بدءا من المستويات الأدنى، موفرة المادة الخام اللازمة لإدراك عملية توليد هويات وإمكانات اجتماعية جديدة: أنواع الفروق التي نصادفها في الحياة، بما فيها التفوق في وجه الخضوع. إنها توفر مجالا، أو أرضية محتملة، حقلا من رموز يمكن على الأقل امتلاكها وممارسات «للنفاذ إلى حقيقة» الخداع البصري وإدراك الإحساس بتسطح ركائز وتشكيلات التلاعب الأيديولوجي. ولا يعني هذا بالطبع القول بأن انتاج السلع والاتصال من خلال الوسائط لا يحمل رسالة أيديولوجية، ليس على الأقل في شكلها السلعي، بل إنه للتأكيد على أن المعنى الذي يصدر إلى المستويات الأدنى لا يعاد استيراده إلى الأعلى أو إلى أي مكان آخر في الفضاء الاجتماعي بالشكل ذاته. إن تسليع المواد الثقافية يغيرها بطرق من شأنها تسهيل مرحلة تحويلية تالية للاستخدام الفعلي في السياق المحلي وللأغراض المحلية. وهنا يكمن مصدر حقيقي لخلق ومعرفة الحدود الاجتماعية الحيوية، التي تكمن كلها في التربة غير المحتملة للعلاقات السلعية الاستغلالية.

إن العمليات المتضمنة في هذا الإنتاج الأقرب إلى الطابع الثقافي تكون في جوهرها ذات طبيعة جمعية واجتماعية، على الرغم من أنها قد تحدث على المستوى الفردي أو مستوى المجموعات الصغيرة. لا يتعين على «الاجتماعي» أن يتحرك ضمن وحدات سيميائية فائقة الضخامة تعادل نظريا حجم الجماعات الاجتماعية الأصلية القائمة فعلا. فمن الممكن رؤية العلاقات الاجتماعية المتناقضة للاستهلاك وهي تفعل فعلها في داخل جسد ودماغ واحد؛ لأن الخبرات التاريخية المتراكمة والتناقضات والعلاقات الاجتماعية للسلع الثقافية تحدد وتوجه وتوقد وتحرض أنواعا معينة من المعنى. إن الأنواع المتباينة من الفنون في الأشكال الثقافية التي نتخذها في واقع حياتنا، إذ تستغل عمليا التناقضات الداخلية، تتلاءم إلى حد كبير مع أشكال صنع المعنى ضمن الحياة الشعبية اليومية، حتى لو حظيت معاني السلع بكل هذا الولع، وربما بسبب هذا الولع نفسه.

جعل اللامرئي مرئيا

لكن هذا لا يعني القول بأن كل ذلك لمصلحة الرمزي في أفضل مستوى من مستويات العوالم الثقافية الممكنة. نحن لا نزال غير قريبين من العمق الحقيقي للمعلومات ذات الفائدة للجميع، وغير قريبين من الفهم الأصيل لبقية الثقافات في سياقها الخاص، وغير قريبين من السيطرة الديموقراطية على برامج عمل وإنتاج المواد من المصادر الثقافية. هناك ممارسات ومواد تسعى نحو المشاهدة ثلاثية الأبعاد للحياة اليومية ومعضلاتها، ولكن ليس نحو رؤية ثلاثية الأبعاد ونحو تحكم بالاقتصاد السياسي الواقعي للظروف التي تشكل حلبة الحياة اليومية.

وإني لأؤكد على أهمية الاستخدام الثابت من خلال الممارسات الإبداعية الجماهيرية، ليس من منطلق حماس شعبوي بل للتعرف على طبيعتها والموقع الاجتماعي والمعاني الاجتماعية لحامليها وممارسيها: «العمل الاجتماعي» الذي يقومون به ولكن من خلال نوع من الإخفاء قد يغير وظيفة عمليتهم ذاتها. ولتبسيط ذلك، على رغم أني أؤكد على المحتوى الاجتماعي والمحتمل، أن يكون حيويا لممارسة الإنتاج الثقافي الجماهيري، فمن السهل جدا تصوير المعاني الاجتماعية أو المشتقة اجتماعيا ـ بسبب عدم تقديرها أو حجب هذه الممارسات ـ على أنها معان فردية والتي تصبح بدورها خاصية سحرية للسلعة الثقافية وليس صفة عادية لممارسة جماهيرية ثابتة، والواقع أن الحالة والمكانة المتغيرة «للأشياء» في الممارسة الفعلية والتجربة العملية تصبحان حالة مستقرة للتجربة الواعية بالطبيعة الفعلية و«الفريدة» لفئة فريدة من السلع الثقافية التي خلعت عليها خواص سحرية. الهدف من التحليل، جزئيا، هو أنه عند توضيح الحلقات في سلسلة «تغير حالة الأشياء» في ظل هذا الإخفاء قد نجد أدلة على قلب الممارسات ذات الصلة رأسا على عقب لجعلها ممارسة مرئية ظاهرة، فليست عملية الاستهلاك الثقافي مجرد عملية تتضمن إعادة استخدام السلع من قبل مستعمليها، وبذا تنتهي الحكاية. في رأينا يجب وضع العملية بالطريقة التالية:

العنصر الثقافي > سلعة > امتلاك > سلعة

تعمل ظروف الإنتاج الرأسمالي والتوزيع على تحويل العنصر إلى سلعة، وتحول الممارسات الشعبية للاستهلاك السلعة إلى ملكية. ثم تدأب ممارسات التسويق الذكية والماكرة على محاولة إدراج السلع بدقة متزايدة وسط

المساحات الشاغرة في ميدان الإنتاج الجماهيري (عالم تجارة التجزئة، وسائل الاتصال التفاعلية المتعددة، موضعة السلع، الشعارات السلسة، السلع التي تشترى بعد التجربة)، وكذلك دراسة طبيعة «الملكيات» واستخلاص حقيقتها للإفادة منها في تسهيل وعملية إدخال سلعها بطريقة حصيفة غير ملحوظة ضمن سلع في الإنتاج الشعبي. كل هذا يمكن أن يفهم على أنه محاولات لإعادة تسليع «الملكيات».

مع هذا، يؤكد تحليل الجمال اليومي وجود عنصر «الملكية» في مراحل سلسلة إنتاج السلعة واستهلاكها كافة، لأننا يمكن أن نلمس هنا تحديدا الجوانب «الإبداعية» للممارسات الثقافية. الجوانب «الجمالية» للحياة تقع اليوم عند منطقة التماس مع ثقافة التسليع الرأسمالية ومن ثم يتبناها الفاعلون الاجتماعيون في السياقات اليومية. هؤلاء هم «فنانو» هذه الأيام، وليس المبدعون الثقافيون النخبويون الواثقون بأنفسهم الذين يدّعون هذا اللقب، ولذا يحظون بالتمجيد في خطاب النخبة، بما في ذلك العديد من أشكال الخطاب الأكاديمي.

على الرغم من تعدد أشكال الممارسة الإبداعية في السياقات اليومية، فإن المحللين الأكاديميين من جميع الألوان يفتقرون إلى القدرة على تسمية خصائص مثل هذه الأشكال «الجماهيرية» من النتاج الثقافي. ذلك أن احتمالات التعرف إلى الممارسات الجماهيرية وتسميتها باسمها الصحيح تنطمس بفعل سيطرة الأساليب السائدة في الحديث عن الرمزية رفيعة الأشكال القيمة، وهي الأساليب التي تعبأ للتحكم في فهم «الفن» أو لمحاولة التحكم فيه، وأقصد فهم كل من الحديث الاصطلاحي في الوسطين الأكاديمي واليومي. إن «الهالة» التي نضفيها على الأشياء الفنية هي ثمرة من ثمار الجماليات الفائقة الوضوح للقيم التي نتبناها، والتي تترسخ بفعل التاريخ الفني العريض، والممارسات المؤسساتية التي تطورت أول الأمر في القرن التاسع عشر ولم تتغير نسبيا منذ ذلك الحين، والأنظمة الآرنولدية لتعليم الفنون النظرية (*) التي تركز على «العظمة» و«الأعمال العظيمة». هذا الفهم والممارسات ذات الصلة ليسا محايدين بأي حال،

(*) الأنظمة الآرنولدية لتعليم الفنون النظرية Arnoldian liberal arts: عند مطلع القرن التاسع عشر كتب ماثيو آرنولد (١٨٢٢ ـ ١٨٨٨) الشاعر والناقد الأدبي الانجليزي الذي اشتغل بالتعليم، أن أفضل دفاع ضد الفوضى هو تعريف المثقفين بالنهايات التي يوظف لها التعليم. ورأى أن فهم النهايات الثقافية النابعة من دراسة الفنون النظرية كاللغات والعلوم والفلسفة ـ تمييزا لها عن الدراسات المهنية أو التقنية ـ ضرورية للمحافظة على النظام الاجتماعي. وقد اعتمد أغلب معلمي الفنون النظرية الإنسانية هذا المنظور الآرنولدي حتى أواخر خمسينيات القرن العشرين [المترجم].

لأنهما يتحكمان بمجالات التمويل الحكومي، والوصول إلى العالم «الجمالي»، بمعناه الضيق والتأثير فيه. نتيجة لذلك، فإن الجماليات اللامرئية «للجماهير» نادرا ما تشاهد، أو يعترف بها، أو تصبح موضع تحليل أو دراسة.

تمثيل اللامرئي

تتمركز الممارسات اليومية حول أشكال من المعنى معينة ومحددة. ويجب أن تكون مهمتنا في إدراك «الجماليات اليومية» هي جعل عملية صنع المعنى ذات معنى. فصنع المعنى نشاط دنيوي، لم يسم بعد ـ ومن دون شك لن يسمو أبدا بشكل ملائم وكامل ـ وهو موجود في الفضاءات عند عتبة الشعور التي تميز الممارسة اليومية. المشكلة هنا هي أننا لا نملك حتى الآن سوى مصطلحات «علمية اجتماعية» ركيكة (لا تعادل بعد «القصيدة الاجتماعية») نستطيع أن نصف بها إبداعية الجماليات اليومية وتعقيدها ونقدرها حق قدرها. في وسعنا أن نتكلم عن «التجرية المعيشة»، و«التجربة الفعلية»، و«المعاني اليومية»، و«المعاني المعيشة فعلا»، و«الجذور الأصيلة»، و«الإبداعية الرمزية»، لكن هناك صعوبة حقيقية في التعبير عن المعاني اليومية بلغة تحليلية. كما أنها ليست ظاهرة على سطح الأشياء تنتظر مجرد التدقيق المنهجي لكشف مدلولاتها. إنه لا شك في أن اللغة اللفظية تلعب دورا مميزا في المعنى اليومي، ولكنها ليست دوما الحامل الرئيس ـ وبالتأكيد ليست أبدا الوحيد ـ للمعنى، لذا فإن التفسير الذاتي للفاعل الاجتماعي ضروري بالقدر نفسه، لكنه لا يكفي كتفسير كامل. يجب أن يعيد التفسير الكامل تشكيل التوتر الناشئ عندما يفهم كل من اللغة والجمال واليومي على أنها مندمجة معا في فضاء الحياة نفسه. وقد يكون كذلك التفكير في المعنى الثقافي التابع ليس بوصفه من نوع الكلام المنطقي تماما، بل بوصفه منطق الصلة الذي يتسم بعدم التناظر أو الغرابة (الجزء المفهوم من الصلة) بين العناصر المتباينة من الشكل الثقافي أو الممارسة والمحكوم عليه حسيا في ضوء الإشباع الفعلي والعائد النفسي وليس التماسك المجرد.

لكننا مع ذلك نحتاج الألفاظ والمصطلحات العلمية الاجتماعية الركيكة الموجودة حاليا: لكي نحاول من خلالها كشف وتحليل وتسمية وفهم كيفية اتصال هذه الأجزاء، بعضها ببعض، وتأثير بعضها على بعض، وكيف تنتج جملة من المعاني التي لاتعزى إلى جزء واحد منها فقط. لكننا نحتاج في

الوقت ذاته أيضا إلى مجموعة من المصطلحات المشتقة من صور الخطاب التقليدية «عن الفن» للإشارة إلى الوحدة والأناقة، ولإظهار صلة متكافئة على الأقل في بعض الألفاظ المستخدمة لتمثيل تجارب الآخرين. ففي المخيلة الأكاديمية للقرن الحادي والعشرين، يجب أن تندمج المخيلة الفنية والمخيلة السوسيولوجية إحداهما مع الأخرى.

هذا الاندماج سيقود إلى أنواع من الدراسات الإثنوغرافية للجمال في الحياة اليومية، دراسات تكون حساسة للفوارق الدقيقة للممارسات العادية موضع الدراسة. مع هذا، يجب أن نكون حذرين دوما حتى مع مثل هذا التوجه الإثنوغرافي الحساس المعدل لخصوصيات وخصائص الحياة اليومية.. فيحمل الاعتراف بجماليات معاني الحياة اليومية في طياته تناقضا ومفارقة ابتداع نص، أي إضفاء صفة النص على ما كان غالبا ضمنيا فيما سبق، وربما ممارسة شيء من التعدي على المعاني القائمة، وبالتأكيد حملها بطريقة مختلفة إلى جمهور أوسع أو مختلف. هكذا تنشأ الأسئلة حول الجدوى والتأثير والمسؤولية.

كما يجب ألا نغفل أنه في العادة هناك حاجة إلى تدخل عملي منهجي متعمد وراسخ (العمل الميداني)، ومراجعة فكرية في الغالب، للوصول إلى «البيانات» المتداخلة في الحياة اليومية وتنصيصها (أي تناولها كنص). إن درجة جودة عملية بلورة المعاني هي بالفعل عمل يصعب تثبيته على حال واحدة، وتمثيلها وتفسيرها في ضوء الأشكال الثقافية السائدة أو الخاضعة، بسبب وقوعها على الجانب الأدنى مرتبة في التقسيم العقلي/اليدوي للاجتماعي، والخوف من المراقبة العقابية أو التحكمية. كل ذلك من شأنه أن يجر المعاني نحو الأسفل أكثر ـ أو يؤثر عليها بشكل أكثر عمقا ـ محولا إياها إلى أشكال أخرى أو مختلفة. ليس لأن الفن الأدنى مرتبة على الأقل في زمانه ومكانه يحتمل أن يعترف به المتفوقون عليه في يوم ما، أو ينتقل إلى أي حال غير «الخضوع»، بل ربما يعد نوعا من المرض أو «الحماقة». من هنا تشتد الحاجة إلى منهج إثنوغرافي حساس ومعدل بدقة، بدلا من الاعتماد على تقارير ثانوية تكاد تكون دوما منقولة عبر وسائط من معاني ومشاكل وتعاريف الجانب الأقوى على الساحة الفنية.

«عوالم الفن» الخصوصية والعامة

ينطوي حديثي هنا عن الجماليات المرئية على بعض الدلالات، ليس فقط فيما يتصل بموضوع كيف يتعين على الأكاديميين فهم «الجمال»، بل ما قد يناضل الأكاديميون - كمثقفين عموميين - من أجله كشكل منشود للتنظيم الاجتماعي للحياة «الفنية»، سواء بالمعنى الواسع أو المحدود. فاليوم تحاول الممارسات المؤسساتية السائدة تجميد الشيء الفني في قالب هلامي، في حين تحاول الممارسات التجارية إطلاق الشيء الفني كسلعة في السوق الثقافية. وفي مقابل هذين الاتجاهين، تضطلع الممارسات اليومية التي يقصر الأكاديميون الآن في دراستها بدعوى إطلاق أشياء ومشغولات فنية من جميع الأنواع حاملة جميع المعاني الرمزية، تطلقها في سلاسل غير مرئية من «الملكية». ولكن هذه العمليات بالكاد يتصدى لدراستها علم الاجتماع وغيره من التخصصات التي تعتقد أنها تفهم «الجمال».

وينشأ سؤال مهم حول كيف تيسر الممارسات الشعبية - أو قد تعوق - عملية التدخل في مسارات «الثقافة الرفيعة». قد يستغل الفاعلون الاجتماعيون في الحياة اليومية الأشياء التي يعرّفها الخطاب السائد بأنها «فن» بطرق مختلفة وغالبا ما تكون معقدة. من هنا قد نرى كيف يمكن تقوية الممارسة الإبداعية، ونلاحظ حالات التقاطع أو التوازي التي قد تحدث بوجود برامج تحويلية لتطوير الجمال، في كل من دوائر الجمال الخصوصية والعامة، أوالرسمية والشعبية.

ففي نهاية الأمر، نحن جميعا الأمناء غير المرئيين وغير المقدرين على ثقافتنا المادية الخاصة بنا: بدءا من الملبس وعملية تصوير أجسادنا، وتزيين منازلنا من الداخل والخارج، وتزيين داخل سياراتنا وخارجها، ومن الرسوم إلى الملصقات التي نعلقها، من بيتهوفن إلى البيتلز (*) Beatles إلى البيسمنت جاكس (**) Basement Jaxx. لكن قد يكشف المزيد من التركيز

(*) البيتلز أو الخنافس Beatles: فرقة روك بريطانية انطلقت من ليفربول في ستينيات القرن العشرين تركت أثرا عميقا في الموسيقى الشعبية الغربية الحديثة والمعاصرة. حازت استحسان النقاد وحققت نجاحا تجاريا كبيرا [المترجم].

(**) بيسمنت جاكس Basement Jaxx: ثنائي موسيقي بريطاني شهير يتألف من فيلكس بكستون Felix Buxton وسيمون راتكليف Simon Ratcliffe. ذاع صيتهما في تسعينيات القرن العشرين، واشتهرا بتقديم صنف من الموسيقى المعروفة باسم موسيقى البيت House music وهي موسيقى الرقص الإلكترونية، نشأت في البدء في الولايات المتحدة الأمريكية في ثمانينيات القرن العشرين في شيكاغو [المترجم].

أسس ومعايير الوصاية على حياتنا اليومية، ويظهر كيف يمكن توسيع مجال الاختيار بشكل مطرد، قد يبين كيف تغدو مبادئ الانتقاء المعقدة محجوبة عن مستوى ردود الأفعال إزاء الأمور العادية في الثقافة المادية، وتدلنا كيف يمكن أن تعمل المعارف الواعية بتاريخ الفن وغيرها من صورالخطاب الرسمي على جعل شبكات المعنى التي تربط الخيارات والميول اليومية كيانات ثقافية وأساليب للحياة تتسم بطابع أكثر حيوية ونقدية.

إن جدول الأعمال الغني بالاحتمالات قد يخلق تقاربا بين عملية الوصاية الرسمية والشعبية. ويمكن أن يضم هذا الجدولعلى سبيل المثال مزج أصناف من العوالم المنتقاة والخاصة، و«التشكيل» التقني لتصوراتنا عن بعض المجموعات الفنية وبعض عناصر الحياة اليومية لاستكشاف أوجه تشابهها واختلافها نسبة إلى المبدأ المنظم للانتقاء. المزج بين عناصر المجموعات الفنية مع أعمال إبداعية خصوصية، وتشجيع صالات العرض على تقديم قطع مختارة من موضوعات وممارسات الثقافة المادية الخصوصية. ومن المأمول أن يلهم العالم الشعبي للجماليات اليومية العالم الرسمي «للفن»، وأن الإحساس الأصيل يمكن أن يمثل عماد عملية الوصاية المهنية الواعية بذاتها، فتوجه بذلك مهمة صنع القرار إلى كيفية انتقاء وتقديم المعارض الفنية.

إن أفضل فرصة لتشجيع ديموقراطية فنية ليست من خلال مقرطة الفنون القائمة، بل من خلال تحديد التجارب والأنشطة الإبداعية القائمة والاعتراف بها ودعمها، وهي التي لا ينظر إليها حاليا على أنها مجرد تجارب وأنشطة «فنية» بل هي الآن جزء من ثقافتنا العامة. بالتأكيد هناك أسس سياسية حكيمة للهدف الرامي إلى الاعتراف ودعم وتطوير أشكال الإبداع الثقافي، التي تمتد جذورها فعليا في الوسط الاجتماعي وفي اهتمامات المستهدفين بهذه السياسة. وسيكون الدافع الرئيس نحو تقوية وتسهيل وتوفير المزيد من الظروف التي تساعد الناس على تحسين ما يقومون به الآن، وفهم واستكشاف شروط وجودهم وإمكاناتهم. إذا اتفقنا على أن هذا التوجه آخذ فعليا في التقدم من خلال الاستهلاك الإبداعي للسلع الثقافية والوسائط الثقافية أساسا، فمعنى ذلك أن نقطة البداية المهمة لتشجيع المزيد من الإبداع هي ببساطة - من خلال ترسيخ أنواع جديدة من

المؤسسات «الوسيطية» (وليس التقليدية أو ذات التوجه من الأعلى إلى الأسفل) - لتوسيع وتعميق وزيادة الوعي بإمكان الوصول إلى هذه الأشياء واستخدامها. وبهذه الطريقة يمكن أن يحول التناسق بين المؤسسات الفنية «الرسمية» وانعكاساتها على الدراسات الأكاديمية، إلى شيء أكثر حيوية وتعبيرا عن الظروف اليومية التي ينخرط بها الفاعلون الاجتماعيون في أشكال الممارسة الجمالية المستبعدة حاليا - سواء تحليليا أو عمليا - من عالم «الثقافة الرفيعة» الرسمي.

الخاتمة

حاولت أن أوضح في هذا الفصل أن سوسيولوجيا الفن تختلف قليلا عن بقية فروع الدراسة الأكاديمية مثل تاريخ الفن الذي يعطي الامتياز لفضاءات الفن الرسمية والممارسات الرسمية. فتلك الفروع تفهم «الجمال» بوصفه كيانا محددا غير متصل بجمهور الناس الواسع في المجتمع المعاصر وبالسلع الثقافية التي يستهلكونها ويستخدمونها. فالواقع أن مثل تلك الأفعال، الفردية والجمعية، للاستخدام هي التي تُرسي أسس «الجمال اللامرئي» في الحياة اليومية. ويتعين على علم الاجتماع أن يكف عن إضفاء الامتياز - بالتأكيد من دون قصد - على عالم الجمال «المرئي» للمؤسسات الفنية الراسخة، وينتقل إلى الاهتمام بأساليب إدراك دور الجمال في عوالم الحياة العادية، سواء إثنوغرافيا أو «فنيا». لذلك يتعين أن يدرك علم الاجتماع وغيره من التخصصات ذلك العدد الضخم من الممارسات الإبداعية الجمالية - لكن الخفية وغير المرئية - في الحياة الشعبية ومن ثم يخرجها إلى الضوء. وعندما يفعل ذلك فسوف يجعل المجتمعات والثقافات التي تحتضن مثل هذه الممارسات معروفة أكثر ومرئية أكثر، وهو إسهام قادر على خدمة مقرطة الحياة الثقافية، وهي المشروع الذي لم يوله علم الاجتماع اهتماما حقيقيا حتى الآن.

شكر

نوجه الشكر إلى جون هوغسون John Hughson لرعايته الدؤوب لهذه الورقة ولتعاطفه الكبير في تحريرها إلى درجة ترقى به إلى مرتبة المؤلف - المشارك.



6

الدراسات الثقافية وسوسيولوجيا الثقافة

جانيت وولف

المقدمة

قبل عشر سنوات انتقلتُ من بريطانيا إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وقبل ذلك التاريخ اضطلعت بالتدريس لمدة ثلاث عشرة سنة في أحد أقسام علم الاجتماع في بريطانيا. وقد استلزم انتقالي الجغرافي تغييرا ظاهريا في التخصصات (آخذين في الاعتبار الطبيعة الأكاديمية في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية، وكذلك التقسيمات الأكاديمية، من العلوم الاجتماعية إلى العلوم الإنسانية). لكن التغيير كان ظاهريا فقط، ما عدا التغيير الفعلي لموقعي في المؤسسة، لم يتغير عملي جذريا (على الرغم من أنني آمل أنه تطور في العقد الأخير). فلم أتدرب على تخصص جديد، ولم أحصل على دكتوراه جديدة. وأعتقد أن هذه

«الواقعي نفسه وتمثيلاته الإثنوغرافية والاجتماعية إنما هي أوهام، على الرغم من كونها قوية إلى درجة لا نشعر بها كأوهام، بل كحقيقة»

أفري غوردون

الحقيقة في سيرتي الذاتية مهمة، ليس في حد ذاتها، بل لما تقوله عن تنظيم التخصصات في بريطانيا وأمريكا، وعن دراسة الثقافة في أواخر القرن العشرين.

ويمكن أن نضع أيدينا على عدد من المسائل هنا. إذا أخذنا في الاعتبار خلفيتي وتخصصي في نوع معين من علم الاجتماع الأوروبي وانخراطي حتى الآن في الدراسات المتعددة التخصصات، فإني لست واثقة إذا ما كانت العديد من أقسام علم الاجتماع في الولايات المتحدة الأمريكية مستعدة لإفساح مكان لي فيها. فقد ظل تخصص علم الاجتماع هنا، كما يتراءى لي مصرا على إجراء البحوث ضمن فروع التخصص نفسه على وجه العموم. كذلك أقام علم الاجتماع اتصالا وثيقا (ومتناميا في بعض الحالات) بالمدرسة الوضعية (*)، بما في ذلك المناهج الكمية والرياضية. ويصدق الحكم ـ خصوصا ـ على التخصص الفرعي الذي يطلق عليه سوسيولوجيا الثقافة، الذي لايزال العديد من ممارسيه يقومون بعملهم من خلال أنواع غير متعمقة نظريا وغير ممحصة من التحليل الاجتماعي.

ثانيا، ظهرت بعض الاهتمامات الجديدة في العلوم الإنسانية، جعلت بعض علماء الاجتماع محل ترحيب كبير، مثل التاريخية الجديدة (**)، وتاريخ الفن الجديد، واتجاهات نظرية ما بعد الكولونيالية (***) والنظرية النسوية في دراسة الأدب والثقافة، وهلم جرا. وثالثا أتاح النجاح والانتشار الذي حققته الدراسات الثقافية في الولايات المتحدة، في البرامج الأكاديمية وفي النشر، فرصا جديدة لمثل هذا التفاعل بين الأقسام العلمية. وإذا أخذنا في الاعتبار اغترابي عن

(*) المدرسة الوضعية positivist school: ترفض الاعتماد على الإرادة المستقلة المفترضة في المدرسة الكلاسيكية، وتبحث عن الأسباب الوضعية في المجتمع التي تشكل السلوك، مستخدمة المنهج العلمي الكمي والموضوعي. وقد بنيت على الفلسفة الوضعية لأوغست كونت التي تعنى بالظواهر والوقائع اليقينية فقط، مهملة كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة [المترجم].

(**) النزعة التاريخية الجديدة new historicism: نهج جديد من النظرية النقدية الأدبية يدرس النص الأدبي على أنه نتاج عصره ومكانه وظروف تكوينه. تطور هذا النهج في ثمانينيات القرن العشرين وانتشر في التسعينيات منه [المترجم].

(***) نظرية ما بعد الكولونيالية postcolonial: مصطلح يشير إلى مجموعة من النظريات الفلسفية والأفلام السينمائية والأدب التي تناهض تراث الحكم الاستعماري. فتدرس كنظرية أدبية نقدية الأعمال التي أُنتجت في البلدان التي كانت أو لاتزال مستعمرة. غدت هذه النظرية واحدة من أدوات النقد في سبعينيات القرن العشرين، واتخذ العديد من المشتغلين بها كتاب إدوارد سعيد «الاستشراق» Orientalism المنشور في العام ١٩٧٨ على أنه الإطار النظري الأساس [المترجم].

الكثير من علم الاجتماع الأمريكي، وتركيز اهتمامي طوال حياتي على دراسة الثقافة، وترحيب العلوم الإنسانية، بمختلف صور التعاون، فإن موقعي الحالي يصبح أمرا منطقيا تماما. ولست فريدة في تغييري لمكان ممارستي لتخصصي. فعند إلقاء سيمون فريث (*) (Simon Frith, 1998:3) محاضرته الافتتاحية كأستاذ اللغة الإنجليزية في جامعة ستراثكلايد (**) بدأ حديثه بما يلي:

> يجب أن أبدأ بالقول إنني أشرف بإلقاء هذه المحاضرة، وإني بالتأكيد كذلك لكن يجب أن أعترف بأن العاطفة الغالبة علي الآن هي الدهشة. فلم أدرس الإنجليزية دراسة منتظمة منذ دراستي لها في الثانوية العامة، ومازلت أستغرب ما آلت إليه الأمور بحيث أكون الآن أستاذا للغة الإنجليزية. إذ إن تخصصي الأكاديمي كان في علم الاجتماع، وأشعر بميل شديد لمعالجة هذه المحاضرة كدراسة حالة في علم الاجتماع: ما الذي نستخلصه عن الوضع الحالي لدراسة اللغة الإنجليزية عندما يصبح بإمكان عالم اجتماع أن يترأس قسما للغة الإنجليزية؟.

ومع ذلك، فمنذ أن غدوت مدير برنامج الدراسات البينية في تخصصات العلوم الإنسانية [1] بدأت أشعر لدرجة ما بأن «مهمتي» هي تشجيع «التخيل السوسيولوجي» عند طلبة الدراسات العليا. ففي نهاية الأمر، أصبح البرنامج الذي قام في الأساس على تعاون بين كليات تاريخ الفن. والدراسات السينمائية، والأدب المقارن، ولم يشمل مساهمات من كليات الأنثروبولوجيا والتاريخ إلا أخيرا فقط، (ولم يعد هناك قسم لعلم النفس في الجامعة). كنت أريد أن أوجه الطلبة إلى كتب ومناهج علم النفس والتاريخ الاجتماعي، وأن أحثهم على استكمال قراءاتهم التفسيرية والنقدية للنصوص البصرية بالاهتمام بالعمليات المؤسساتية والاجتماعية في الإنتاج والاستهلاك الثقافي.

وفي اعتقادي أن الدراسات الثقافية في أفضل حالاتها ليست إلا دراسات سوسيولوجية. لكن الملاحظ غياب علم الاجتماع بشكل لافت عن الحوار المستمر بين التخصصات الذي تميزت به الدراسات الثقافية في العقد الماضي أو نحوه منذ بدأت تطورها في الولايات المتحدة. في الوقت

(*) سيمون فريث Simon Frith: ناقد موسيقي وعالم اجتماع تخصص في ثقافة الموسيقى الشعبية [المترجم].

(**) جامعة ستراثكلايد Strathclyde: جامعة في غلاسكو- اسكوتلندا [المترجم].

نفسه، اتسعت دراسة الثقافة داخل ميدان علم الاجتماع توسعا ضخما في السنوات العشرين الأخيرة على أيدي علماء اجتماع الثقافة، وعند أولئك الذين صاروا أخيرا يدعون أنفسهم «علماء الاجتماع الثقافيين» وهما أمران مختلفان. (سأعود إلى هذين المصطلحين لاحقا). وقد تبنى بعض علماء الاجتماع هؤلاء مصطلح الدراسات الثقافية cultural studies لوصف مجال تخصصهم، إذ إنهم بذلك يدعون (خطأ، كما سأقترح) أنهم قد وضعوا أيديهم على المجال الأحدث، متجاهلين احتمال التلاقي البنّاء بين الدراسات الثقافية عموما والتطورات في دراسة الثقافة في ميادين العلوم الإنسانية. وخلال السنوات القليلة الماضية، بدأ هذا الوضع يتغير، وبدأت بعض الأعمال الأحدث في هذا المجال في ردم الفجوة الجذرية القائمة حاليا بين علم الاجتماع والدراسات الثقافية.

مقصدي الرئيس هنا هو التأكيد على الإيجابيات التي ستنتج إذا دخل علماء الاجتماع في الحوار بين التخصصات الذي يشكل مجال الدراسات الثقافية دائم التغير. ويتلخص جوهر ما أريد قوله هنا في مراجعة نقدية للتطورات الأخيرة في علم الاجتماع، وهو تخصص في غالبيته لم يتصالح بعد مع الحقيقة التي صاغها آفري غوردون، ومؤداها أن «الواقعي نفسه وتمثيلاته الإثنوغرافية والاجتماعية إنما هي... أوهام، على الرغم من كونها قوية إلى درجة لا نشعر بها كأوهام، بل كحقيقة» (Avery Gordon, 1997: 11). وإني لا أعرض لهذا الجهد لمجرد أن أتمكن من نقضه، بل لأنه أولا يبقى ذا مكانة كبيرة في دراسة الثقافة ضمن تخصص علم الاجتماع، وثانيا لأنه ـ كما سأبين ـ يقدم ادّعاءات إما تنسخ الدراسات الثقافية وإما تعزلها. (لكن يجب أن أشير هنا إلى أن بقية فروع علم الاجتماع، الأقل شهرة والأقل تأثيرا، تقدم توجهات أكثر وعدا للمجال، خصوصا الأعمال المتأثرة بمدرسة فرانكفورت [٢]. إن نقدي لبعض الاتجاهات في علم الاجتماع مدفوع كلية بأملي في التلاقي البنّاء بين الدراسات الثقافية وعلم الاجتماع. الفائدة لكلا المجالين ستكون التفاهم المتبادل ـ مرة أخرى مقتبسين من آفري غوردون ـ بأنه «مايزال الفهم المتطور باطراد للتمثيلات، وكيفية تكوين بنية العالم الاجتماعي نصيا ومنطقيا بحاجة إلى الانخراط مع بُنى الممارسات الاجتماعية التي كانت ومنذ زمن طويل حقلا للبحث السوسيولوجي» (1997: 11).

ما بين «الحياة الاجتماعية» و«النصوص»

إن ما يستطيع علماء الاجتماع الإسهام به في مشروع التحليل الثقافي هو التركيز على المؤسسات والعلاقات الاجتماعية، بالإضافة إلى المنظور الأوسع للمحاور الثابتة للتمايز الاجتماعي وتحولاته التاريخية ـ محاور الطبقة، والمكانة، والنوع الاجتماعي، والقومية، والانتماء العرقي. بالطبع، يجب ألا تكون عالم اجتماع كي تهتم بهذه الأبعاد التحليلية، وهناك بالتأكيد علماء في الدراسات الثقافية يقومون بمثل هذا النوع من العمل تحديدا. (يحضرني هنا كل من ستيوارت هال S. Hall، وتوني بينيت T. Bennett، وأنجيلا مكروبي A. McRobbie). فعلى سبيل المثال، كان التركيز على أيديولوجية وممارسة المتاحف أمرا بارزا ومهما في بعض البحوث التي ظهرت خلال السنوات الأخيرة في ما يسمى في العادة بـ «علم المتاحف» أو «دراسات المتاحف»، وقد أجرى أغلبَ هذه الدراسات أناسٌ لم يتخصصوا في علم الاجتماع. ولكني أرى أن حقيقة «كون مثل هذه الأسئلة هي سبب نشوء علم الاجتماع» سبب كاف للرغبة في أن يسهم علماء الاجتماع في المناظرة الدائرة حول دراسة الثقافة.

إن المنظور السوسيولوجي مهم جدا في توجيه الاهتمام نحو بعض الجوانب الحيوية في إنتاج الثقافة. إلا أن رغبتي في رؤية دور أكبر لعلم الاجتماع في الدراسات البصرية، وفي الدراسات الثقافية بشكل عام، يعبَّر عنها في سياق يتجاهل في الغالب القضايا المؤسساتية والاجتماعية، والذي كما قال ستيفن سيدمان، «يتحول فيه الاجتماعي في العادة إلى نص» (S. Seidman, 1997: 41). لقد كُتب الكثير حول «أمركة الدراسات الثقافية»، وتنتقد الكثير من هذه الكتابات تلك النزعة (Budd et al., 1990; Pfister, 1996). فيعترض بعض الكتاب على ما يرونه تجريدا للمشروع من المنظور السياسي في أثناء انتقاله من بريطانيا (وبالطبع في الأصل من مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة برمنغهام Bermingham) إلى الولايات المتحدة ـ أي انفصاله عن الحركات الاجتماعية واكتسابه طابعا مهنيا ممعنا في الأكاديمية. كما أشار آخرون إلى أن تزايد المنح الدراسية ومقاعد التدريس في الدراسات الثقافية منذ ثمانينيات القرن العشرين وعبر تسعينياته أكثر ما يكون (وإن لم يكن كليا) في أقسام العلوم الإنسانية، خصوصا أقسام اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، ويرون في ذلك ابتعادا

عن التوجه الأكثر سوسيولوجية، الذي يفهم الثقافات من خلال محاور التراتبية واللامساواة (خصوصا العلاقات بين الطبقات في بحوث السنوات الأولى من عمر برمنغهام، ولكن في ما بعد أيضا العلاقات بين الجنسين والأعراق). يصف كاري نيلسون C. Nelson في واحدة من أكثر الدراسات النقدية حرارة في هذا التوجه، يصف الدراسات الثقافية في الولايات المتحدة على أنها نوع من نزعة دراسة النصوص ـ أي مجموعة عبقرية من القراءات الجديدة للنص، التي قد تكون واعية سياسيا، لكنها قراءات غير مؤسسة إطلاقا، واعتباطية، وضحلة (Nelson, 1991) [٣]. ويقدم عالم الاجتماع مايكل شودسون M. Schudson وجهة نظر شبيهة في تحليل دقيق ورصين لما يعتبره نموذج دراسة النصوص في الدراسات الثقافية الأمريكية، وهي دراسة دونا هاراواي D. Haraway «أبوية الدب اللعبة» Patriarchy Teddy Bear، وهي دراسة حول المتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي في نيويورك، وبالذات القاعة الأفريقية (Haraway, 1989; Schudson, 1997). خصوصا أن شودسون يختلف مع استخدام هاراواي التحويل بالمجاز المرسل للربط بين طريقة العرض والأيديولوجيا والسياسة، على أساس أن هذه الصلات غير قائمة على دراسة اجتماعية/تاريخية، ولا تعير أي اهتمام لممارسات المشاهدة الحقيقية لزوار المتحف.

ووجهة نظر شودسون العامة هي أن الدراسات الثقافية المعاصرة «قاصرة سوسيولوجيًا» إلى درجة تضر بها، على الرغم من أنه غير مُتبِّع ـ بالذات ـ لتقليد مدرسة برمنغهام أبحاثه (دراسات وسائل الاتصال)، فإن شودسون يختتم بالتنبؤ بأن «الأعمال التي ستدوم من الدراسات الثقافية ستكون من النوع الذي يحتذي دراسات ويليامز وهوغارت Williams and Hoggart وتومبسون Thompson، في الاهتمام العميق بالتجربة المعيشة» (395 :1997). هذا التذرع «بالآباء المؤسسين» للدراسات الثقافية البريطانية يذكرنا بأنه على الرغم من الانتساب التخصصي الخاص لهؤلاء الكتاب (الأدبي والتاريخي)، فإن دراسات برمنغهام الثقافية كانت قد ضربت بجذورها بإحكام في علم الاجتماع ـ مثل فيبر، وماركس، ومانهايم، وأتباع مدرسة التفاعل الرمزي، وغيرها من التقاليد السوسيولوجية والإثنوغرافية (انظر: Hall.1980). وبفضل تحولاتها النظرية ـ ومراجعتها المستمرة لفكر الماركسية الجديدة في أعمال ألثوسر Althusser، وغرامشي Gramsci، ومدرسة فرانكفورت، وفي إعادة تفكيرها راديكاليا في إطارها

النقدي ومبادئها كاستجابة للنظرية النسوية والدراسات الإثنوغرافية، وفي تقاربها مع ما بعد البنيوية ـ استطاعت أعمال مدرسة برمنغهام الحفاظ على تركيزها المبدئي على بنية الحياة الاجتماعية.

لكن دعوني أوضح، أنني، وبكل تأكيد لا أقترح العودة إلى الأصول، أو عودة غير نقدية إلى سوسيولوجيا ما قبل المرحلة النقدية. إن نقد نموذج برمنغهام المبكر من وجهة نظر ما بعد البنيوية، والتي اشتهرت أول مرة بفعل روزاليند كوارد R. Coward في مقالة في مجلة سكرين Screen (انظر Coward, 1977)، كانت حاسمة بالفعل، ويمكن القول باختصار، إن النموذج السوسيولوجي الذي يأخذ فئات مثل «الطبقة» أو «النوع الاجتماعي» على أنها مسلمات لا مشاكل فيها، والذي يقرأ أنشطة المنتجات الثقافية على أنها تعبيرات عن موقع الطبقة (وغيرها)، قد اتضح أنه في الأساس محدود النظرة وساذج. وكما أوضحت كوارد يجب أن تناقش الدراسات الثقافية يجب أن تناقش أسئلة التمثيل والمغزى وطبيعة الموضوع إذا كان لها أن تتعامل بشكل ملائم مع مجالها المختار [٤]. لكن هذا التحول ما بعد البنيوي في الدراسات الثقافية، والذي يجعل من أي نقاش لـ «الواقعي» في العلاقات الاجتماعية مفعما بالمشكلات، يمكن أن يؤخذ على أنه يفتح الطريق خاصة لنوع الدراسات الثقافية التي رفضها نيلسون وشودسون وآخرون: أي تفسير الممارسات الثقافية منتزعة من إطارها على أساس فئات اجتماعية محددة. متى ما اعترفنا بأن هذه الفئات الاجتماعية (الطبقة، العرق، النوع الاجتماعي... وهلم جرا) ليست في الحقيقة سوى بنى منطقية، وتتغير تمفصلاتها تاريخيا، وفي أقصى حالاتها ليست أكثر من مجرد أدوات مساعدة على التحليل (وبالطبع على التعبئة السياسية، إذن أين صلابة العالم الاجتماعي الذي تعتمد عليه دراسات ثقافية ليست «نصية بالكامل»).

علم الاجتماع و«الثقافة»

في اعتقادي، أن إعادة التفكير الضرورية هذه في المشروع السوسيولوجي لا تترجم في رخصة لـ «التفسير الجامح». والواقع أنه ظهرت في السنوات القليلة الماضية، علامات مشجعة ضمن حقل علم الاجتماع تقوم على الإصرار على الانخراط في نظرية نقدية في العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية. فكرست مجلتان سوسيولوجيتان علميتان أعدادا خاصة لموضوع ما بعد الحداثة

(Sociology Theory, 1991; Theory and Society, 1992) وأقيمت سلسلة من المؤتمرات في جامعة كاليفورنيا، في سانتا باربرا، في فبراير ١٩٩٧ على يد اثنين من علماء الاجتماع. فقد صُمِّم «مؤتمر التحول الثقافي» بوضوح لمناقشة وقع الدراسات الثقافية والنظرية في العلوم الإنسانية على «السوسيولوجيا الثقافية» [٥]. وفي خريف العام ١٩٩٧، نشرت دار نشر بلاكويل كتاب «من علم الاجتماع إلى الدراسات الثقافية»، الذي قامت بتحريره عالمة الاجتماع إليزابيث لونغ E. Long، وبدعم من قسم سوسيولوجيا الثقافة في الجمعية الأمريكية لعلم الاجتماع ASA (انظر: Long, 1997). اشتمل المساهمون على علماء بحّاثة في الدراسات الثقافية - هم ريتشارد جونسون R. Johnson، وأندرو غودوين A. Goodwin، وتريشا روز T. Rose، وجورج ليبستز G. Lipsitz - بالإضافة إلى علماء اجتماع وأنثروبولوجيين ترتكز أعمالهم على الدراسات الثقافية - هم هيرمان غراي H. Gray، وجورج ماركوس G. Marcus، وجون كروز J. Cruz. تراجع مقدمة لونغ التطورات في الدراسات الثقافية البريطانية والأمريكية، وفي النظرية النقدية في العلوم الإنسانية، وكذلك في سوسيولوجيا الثقافة، وتؤكد أن هدفها من هذا الكتاب هو تسهيل الحوار بين هذه المجالات، ويقترح عالم الاجتماع ستيفن سيدمان «إعادة تنشيط» علم الاجتماع بالالتقاء مع الدراسات الثقافية (يتمثل ذلك في رأيه، بالدرجة الأولى في تراث برمنغهام، بما في ذلك استخدام «التحول السيميائي» الخاص بها وتحولها إلى التحليل النفسي) (١٩٩٧). ففي ظنه أن عملية إعادة التنشيط هذه لعلم الاجتماع سيكون لديها نظرية للذات وللذاتية، ودور أخلاقي مهم يرفض الموقف السوسيولوجي التقليدي من حيادية القيمة، وكنتيجة، سيكون لديها «طرق أكثر جدوى في معالجة المشاكل أو الهموم التي يعتقد أنها مهمة من قبل بعض علماء الاجتماع الأمريكيين، كالربط بين البنية والثقافة والمعنى والقوة، والفاعل الاجتماعي والحدود المفروضة عليه، أو تستطيع تقديم مفهوم أكثر صلابة للثقافة» (Seidman, 1997: 55). في حين أخذ مساهمون آخرون دعوة إليزابيث لونغ للمساهمة في الكتابة كفرصة للتأكيد على الجوانب الأخرى في العلاقة - حاجة الدراسات الثقافية إلى أساس أكثر صلابة قائم على علم الاجتماع. لكن السبعة عشر مساهما، أو أغلبهم، قلصوا، كما تشير لونغ في مقدمتها، من مدى «التشاحن حول مجالات الاختصاص» (territorial 1997: 1)، وانخرطوا برصانة في العمل عند تقاطع علم الاجتماع مع العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية [٦].

لكن الواضح أن هذه التطورات لم تحدث إلا عند هوامش تخصص علم الاجتماع، وأنا لست متفائلة خصوصا بإعادة تقييم أكثر اتساعا للمجال أو بحماس أكثر انتشارا بين علماء الاجتماع للانخراط في الحوار بين التخصصات. أود أن أعرض لفرعين معينين من علم الاجتماع، كلاهما ذو صلة بدراسة الثقافة، وكلاهما غير متحيز أو معاد للدراسات الثقافية. إذ يفسر هذان المجالان في ما بينهما أغلب الأعمال السوسيولوجية في الثقافة. فمن المهم أن نتأمل بعمق ممارستهما وافتراضاتهما. الأول هو سوسيولوجيا الثقافة، أو سوسيولوجيا الفنون. فقد انتقل هذا التخصص من موقع قوة إلى موقع قوة آخر خلال العقدين السابقين، ويشكل الآن أحد أكبر الأقسام في الجمعية الأمريكية لعلم الاجتماع في الاجتماعات السنوية. يستحوذ قسم الثقافة على حوالي خُمس عدد الجلسات وخمس عشرة حلقة نقاشية، وذلك بناء على عدد الأعضاء. وتصدر عنها مجلة فصلية، تنشر مقالات قصيرة، ولكنها فائقة الأهمية في العادة، وقد بدأت في نشر سلسلة من المجلدات، ينشرها الناشر بلاكويل، وكان الكتاب الذي حررته إليزابيث لونغ هو المجلد الثاني منها، ويتميز هذا العمل، وهو أكثر متانة من أي عمل سبقه، بدراسة المنظمات والمؤسسات الفنية، المعروفة منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين بـ «اتجاه ـ إنتاج ـ الثقافة». وقد ظهر عددان خاصان من المجلات تحت ذلك العنوان في العام ١٩٧٦ و١٩٧٨ (مجلة «علماء السلوك الأمريكيين»، ومجلة «الأبحاث الاجتماعية»). وعلى الرغم من أن هذا ليس النموذج الوحيد لسوسيولوجيا الثقافة، فقد اخترت مناقشته، لأنه مازال هو العمل البارز في هذا المجال [٧].

يضاف إلى ذلك أن أغلب الأعمال في فروع التخصص تشترك في جوانب القصور فيه، فمثلا تتقصى دراسة نموذجية أسس اتخاذ القرار عند الناشرين في داري نشر تجاريتين. وتنظر دراسة أخرى في دور صناعة الإذاعة والتسجيلات الصوتية في ما يتعلق بالتغيرات في عالم «موسيقى الريف» [٨] country music. وانطلقت أعمال أخرى من مقالة هوارد بيكر الكلاسيكية «الفن كفعل جمعي» (1974)، وكرست مثل تلك المقالة، لتحري العلاقات الاجتماعية في الإنتاج الثقافي، وليس بالضرورة ضمن إطار مؤسسة واحدة ـ مثل: أدوار الملحنين، والمؤدين، وصانعي الآلات الموسيقية، والبيروقراطيين، وجامعي التمويل، وهلم جرا [٩]. وكما ذكرت سابقا، يؤسس أغلب علماء اجتماع الثقافة والفنون أعمالهم على مقدمات منطقية ترجع إلى

المرحلة قبل النقدية أو الوضعية. فتقوم المنهجية التقليدية بانتقاء مؤسسات فنية معينة لتحليلها (فريق أوبرا، مدرسة فنية، أو قاعة عرض فنية) وتعرّف أشكال التراتب الاجتماعي، وعمليات اتخاذ القرار فيها، وفي العادة تكون النتائج الجمالية لهذه العوامل خارج نطاق الجمال (رغم ندرة طرح مسائل الجمال في هذا الخطاب، أو تناقش الأعمال نفسها فعليا) [١٠]. لكن تفصل المؤسسة في العادة مفصولة عن كل من السياقين الاجتماعي والتاريخي، على أساس أن علماء الاجتماع يتعاملون مع المستوى الاجتماعي المحدود. ومن المفارقة الساخرة، أن النتيجة التي ينتهي إليها مثل هذا العمل تكون عادة غير تاريخية وغير سوسيولوجية. إن الالتزام الاجتماعي - العلمي الصارم بالموضوعية، حتى في البحوث الكيفية وليس الكمية، يحجب مثل هذا البحث العلمي عن مناقشة أسئلة معينة حول التفسير والتمثيل والذاتية.

وإنها لمفيدة المقارنة بين البحوث المعاصرة في علم المتاحف، الذي أُسس أغلبه على هذه الأسئلة ذاتها، وبين عدد خاص صدر أخيرا من مجلة تعنى بالعلوم الاجتماعية حول موضوع «بحوث المتاحف» [١١]. في ما يلي عنوانان من العدد: «عضوية متحف الفن والتمييز الاجتماعي: الصلة بين رؤية الأعضاء للمقام الاجتماعي الرفيع والاستخدام المفيد»، و«تأثير الفنون التي تدرس في المدارس على زيارة المتاحف وحضور عروض الفنون الاستعراضية». بالمناسبة من المدهش أنه حتى بورديو، الذي يمكن الشعور بتأثيره في عدد من هذه العناوين، يمكن أن يحول إلى أداة للبحث الميداني - كما لو كان يمكن تمثيله ببساطة في الجداول والنسب المذكورة في كتابه «التمايز» Distinction (انظر: Bourdieu, 1992 [1979]). التحليل المعقد للذوق الثقافي (من حيث الطبقة) والطابع الثقافي، ورأس المال الثقافي والنقد الاجتماعي للجمال بمفهوم كانت الذي يحدد بحثه التجريبي، كلها تحتل المرتبة الثانية بعد الحماس للدراسات المسحية، والاستخدام المفرط للأرقام وما شجبه س. رايت ميلز C. Wright Mills في إحدى المرات على أنه «التجريبية التجريدية». تنظر إحدى الدراسات ذات المنهج الكيفي الواضح في هذا المجلد إلى استجابات زوار المتاحف إلى ٩٤ سؤالا حول قيمهم وسلوكياتهم الاجتماعية والثقافية والأساسية باستخدام تحليل متعددة التصانيف لتفحص ما يتضمنه ذلك (DiMaggio, 1996). الأمر هنا ليس أن

النموذج الإحصائي يبدو غير ملائم للموضوع قيد الدرس ـ ففي نهاية الأمر يمكن الوصول إلى علاقات مهمة بهذه الطريقة ـ ولكن لأن فئات التحليل نفسها سطحية ضعيفة الأساس النظري.

المجال الثاني من علم الاجتماع الذي يركز على الثقافة هو النظرية السوسيولوجية نفسها ـ أي النظرية أو النظريات حول المجتمع. وقد غدا مصطلح علم الاجتماع الثقافي في هذا المقام في بضع السنوات الماضية مصطلحا بارزا. لكن هذا المصطلح، وإشارته المتكررة إلى «التحول الثقافي»، ليسا ذوي صلة بتاتا باللغة، أو السيمياء أو ما بعد البنيوية. إنه يصف نظرية سوسيولوجية محورها الرئيس هو الثقافة ـ هنا بالمعنى الأعم للقيم، والمعتقدات والأفكار... وهلم جرا، وليس (كما في سوسيولوجيا الثقافة) الفنون بالذات. السوسيولوجيا الثقافية، إذن، قد تكون التوجه المستخدم في فروع التخصصات الأخرى ـ سوسيولوجيا القانون، سوسيولوجيا التعليم، سوسيولوجيا الصناعة ـ التي هي غير ذات صلة بالثقافة بالمعنى الضيق [١٢].

إن الهدف من هذه النظرية السوسيولوجية هو التركيز على مركزية الجوانب الثقافية في الحياة اليومية، التي وضعتها الأفكار المعارضة في التخصص في مرتبة ثانوية بالنسبة إلى العوامل الاقتصادية والمادية والبنيوية. فالعديد من هؤلاء الكتاب يستوعبون تماما تراث الدراسات الثقافية، لكنهم إما أن يعتبروها غير ملائمة فكريا، وإما أن يذهبوا إلى أن الدراسات الثقافية قد عرفت منذ وقت بعيد بعض الجوانب الجديرة بالبحث (وفي العادة بشكل أفضل) على أيدي علماء الاجتماع [١٣]. من المجدي النظر كيف أن اللغة تفصح في بعض الأحيان عن ادعائها مثل هذه السلطة (في الوقت نفسه الفرض الضمني بأن القيام بالشيء لأول مرة يعني أيضا القيام به بشكل أفضل). لاحظ الجوانب غير الدقيقة وغيرها من المؤشرات على الأفضلية في هذه الأمثلة. تنص مقالة قصيرة في نشرة الثقافة للجمعية الأمريكية لعلم الاجتماع بقلم مايكل لامونت (Michele Lamont 1992:8)، الرئيس السابق لقسم الثقافة في الجمعية الأمريكية لعلم الاجتماع، على:

> بالطبع، العلاقة التي تربطنا بالنظرية الثقافية، وبالنظرية بشكل عام تختلف تمام الاختلاف عن تلك التي للأكاديميين المشتغلين في أقسام الأدب المقارن، أو اللغة الإنجليزية، أو التاريخ. ففي حين كانت النظرية السوسيولوجية تمثل *دائما*

> بؤرة مشروعنا المشترك، فإن اهتمام العلماء المهتمين «بالنظرية» فضلا عن اهتمامهم بالقوة والطبقة وما إلى ذلك ـ قد تطور من جراء الالتقاء مؤخرا *نسبيا* مع النصوص الأوروبية. (فوكو Foucault، ريكو Ricoeuer، دريدا Derrida، وآخرون، التركيز بالحروف المائلة مضاف).

ويقول أيضا:

> نحن في حاجة إلى نثابر في تفسير مكانة النظرية في تخصصنا، وكيف أن القضايا التي *تتبناها* النزعة التاريخية الجديدة، والتاريخ الثقافي الجديد والدراسات الثقافية، و«نظرية العرق» قد صيغت مبادئها ودرست تجريبيا من قبل علماء الاجتماع (Lamint, 1992: 9، التركيز بالحروف المائلة مضاف).

يستخدم المنظِّر السوسيولوجي جيفري ألكسندر J. Alexander مصطلح الثقافي ليدَّعي ـ باستخدام الأداة البلاغية نفسها ـ أن هذا ليس بالأمر الجديد بالنسبة إلى علم الاجتماع. بل يرجع تاريخه إلى التراث السوسيولوجي الكلاسيكي. وبالذات أعمال إيميل دوركايم وأتباعه: «مثل كل من البحوث النظرية والتجريبية، يمكن النظر إلى البحوث ما بعد البنيوية والسيميائية بشكل أعم على أنها *تفصيل* لأحد المسارات التي تقدمها سوسيولوجية دوركايم المتأخرة» (Alexander, 1988: 6، التركيز بالحروف المائلة مضاف) [١٤]. كما يمكن العثور على مثال آخر في مجموعة من المقالات حول التفاعلية الرمزية ويحمل الكتاب، مصادفة عنوان التفاعلية الرمزية والدراسات الثقافية (انظر: McCall and Becker, 1990)، على الرغم من أن أيا من محتوياته منبت الصلة بمدرسة برمنغهام أو أعمال الدراسات الثقافية ضمن العلوم الإنسانية في الولايات المتحدة. يقول المحرران في مقدمتهما:

> نستخدم مصطلح الدراسات الثقافية للإشارة إلى تخصصات العلوم الإنسانية الكلاسيكية التي غدت *أخيرا* تستخدم توجهاتها الفلسفية والأدبية والتاريخية لدراسة البناء الاجتماعي للمعنى، وغيرها من الموضوعات التي كانت *تقليديا* موضع اهتمام التفاعلية الرمزية. (McCall and Becker, 1990: 4، التركيز بالحروف المائلة مضاف).

إن التركيز السوسيولوجي على البناء الاجتماعي للهوية والمعنى يبدو إلى حد ما قريبا من مشروع الدراسات الثقافية ما بعد البنيوية. لكن الاهتمام في البنائية الاجتماعية، كما هي الحال في أعمال التفاعلية الرمزية، لا يرقى إلى احتضان إعادة التفكير الراديكالية المفروضة من ما بعد البنيوية ونظرية التحليل النفسي، التي تكشف عن الدور التشكيلي للثقافة والتمثيل في العالم الاجتماعي، بالإضافة إلى الطبيعة المنطقية للتصنيفات الاجتماعية ذاتها، يضاف إلى هذا أن «الهوية» التي تفهم من خلال تراث مارغريت ميد Mead للتفاعلية الرمزية تتفاوت من بيئة اجتماعية إلى أخرى، ولكنها ثابتة ماديا، وإحداثياتها هي الإحداثيات الاجتماعية التقليدية للموقع الاجتماعي والدور الاجتماعي.

على الرغم من أن جيفري ألكسندر يطلق مصطلح الدراسات الثقافية على علم الاجتماع، فإن آراءه بخصوص دراسات برمنغهام الثقافية واضحة ـ ورافضة تماما ـ وذلك في مراجعة ألفها مشاركة في العام ١٩٩٣ عن كتاب «الدراسات الثقافية» الصادر عن مؤتمر رئيس حول الدراسات الثقافية، بل إن موقفه يبدو واضحا بشكل مباشر في عنوان المراجعة، وهو «البريطانيون قادمون.. مجددا! برنامج العمل المخفى للدراسات الثقافية» (Sherwood, Smith and Alexander, 1993)، ويستخدم ألكسندر مثله مثل التفاعليين الرمزيين الدراسات الثقافية لتعريف نوع النظرية السوسيولوجية والتحليل السوسيولوجي اللذين يدعو إليهما [١٥]. في العام ١٩٨٨ حرر كتاب «السوسيولوجيا الدوركايمية: الدراسات الثقافية». ينطلق الكتاب من وجهة نظر شرحها في مقدمته: أن أعمال دوركايم المتأخرة ـ خصوصا أعماله حول الدين ـ تمثل نموذجا ممتازا لعلم الاجتماع المعاصر، باعتبارها تركز بشكل أساس على العملية الرمزية. يدعي ألكسندر أن دوركايم تحول إلى دراسة الدين «لأنه أراد أن يمنح العمليات الثقافية المزيد من الاستقلالية على الصعيد النظري (1988: 2)، وذهب إلى أن هناك بعض أوجه التناظر مع أعمال سوسير Saussure، وليفي شتراوس Levi-Strauss، وبارت Barthes، وفوكو، وأن هذا التناظر يصل في بعض الحالات إلى أكثر من مجرد مصادفة، بل هو التأثير غير المعترف به لدوركايم. ويستمر في مراجعة أعمال علماء اجتماع معينين، وبعض الأنثروبولوجيين الذين استلهموا نظرية دوركايم المتأخرة (إدوارد شيلز E. Shils، وروبرت بيلا R. Bellah، وفيكتور

تيرنر V. Turner، وماري دوغلاس M. Douglas. وحدد مشروعا لعمل الاجتماع يعتمد على الدوركايمية المتأخرة وأسماه «الدراسات الثقافية»، وعلى الرغم من احتواء هذا المشروع على أسماء بعض مفكري البنيوية وما بعد البنيوية، فقد جاء بريئا من بعض الرؤى المركزية في كتابات أولئك المؤلفين. وما يلي صياغة ألكسندر لعلم الاجتماع هذا:

> نقطة الانطلاق الرئيسة هي كتاب الأشكال الأولى للحياة الدينية، الذي يعد نموذجا لتفسير العمليات المركزية في الحياة الاجتماعية الدنيوية، وعلى هذا الأساس تنهض الأمور المهمة المشتركة الأخرى إنها تركز أولا على ما قد يسمى بالسلوك التعبيري المحفَّز motivated، وذلك مقارنة بالفعل الاستراتيجي الواعي. إضافة إلى ذلك، فهو لا ينظر إلى هذا الفعل المفعم بالعاطفة من المنظور الضيق لعلم النفس، وإنما كأساس لتشكيل الطقوس. وينظر إليه كفعل ينتظم حول بعض الأنماط الرمزية التي لم يقم الفاعلون الاجتماعيون بصنعها عن قصد، حتى إن كان لهم دور في تغييرها.

تكشف المفردات هنا «السلوك التعبيري المحفَّز» و«أساس لتشكيل الطقوس» و«أفعال تنتظم حول بعض الأنماط الرمزية» ـ تصورا أساسيا للثقافة والمجتمع يتسم في الوقت نفسه بطابع إنساني، ولكنه قد يكون ميكانيكا، ومؤسسا على النموذج «التراتبي» للعالم الاجتماعي الذي أنشأته في وقت ما المفاهيم المتناهية في عدم الدقة عن البناء التحتي والبناء الفوقي. والواقع أن بعض مقالات الكتاب فائقة الأهمية وعلى درجة عالية من المتانة [١٦]. لكن معادلة ألكسندر النظرية، ورؤيته لعلم الاجتماع على أنه دراسات ثقافية، مازالتا ترتكزان على مفهوم للطبقات المنفصلة ـ الاجتماعية/المؤسساتية، والثقافية/الرمزية.

الخاتمة: نحو التقارب

لقد أنفقت قدرا من الوقت في مناقشة ما قد سمي «التحول الثقافي» في علم الاجتماع في محاولة لتعريف الأسس لتقارب محتمل مع الدراسات الثقافية التي تحتاج ـ كما أوضحت سابقا ـ إلى العمل ضمن منظور

سوسيولوجي. فأشرت إلى أن سوسيولوجيا الثقافة (دراسة الفنون) ـ في أغلب الأحيان ـ لا تهتم كثيرا بالمراجعة النقدية لمفاهيمها التحليلية. من جهة أخرى، تدعي السوسيولوجيا الثقافية، أو النظرية السوسيولوجية التي تركز على الثقافة، أنها الأولى بالدراسات الثقافية والارتقاء بها. ينطبق هذا على كل من التفاعلية الرمزية والدوركايمية المتأخرة. ولكنها بموقفها هذا تحتفظ بالضعف القاتل الناتج عن تجاهل جانب رئيس من الدراسات الثقافية ـ أي نظرية التمثيل representation. وقد عبر عن ذلك ستيفن سيدمان عندما كتب «لم يتمكن علم الاجتماع الأمريكي، حتى في يومنا هذا، من القيام بتحول سيميائي (43 :1997). ويعلق على ذلك روجر سيلفرستون R. Silverstone. وهو عالم بريطاني متخصص في دراسة الاتصال الجماهيري «ماتزال سوسيولوجيا الثقافة تجد العزاء في الأمان الحداثي لتصنيف كل من التوجه والموضوع قيد الدرس» (1993 - 1994). ويعني هذا، من بين جملة أخرى من الأمور، أنه على حين يفهم علماء الاجتماع، البناء الاجتماعي للمعنى وحتى للاجتماعي نفسه نجدهم يتمسكون بمفهوم الذات على أنه متماسك، موحد وثابت. وهذا يعني أيضا (وهذه نقطة طرحها سيدمان) أنهم يرفضون الدور الأخلاقي ـ النقدي للدراسات الثقافية، متمسكين بالتصور الاجتماعي/العلمي التقليدي للباحث بأنه يلتزم موقفا موضوعيا ومحايدا قيميا، وبالطبع، فإنه يعني أن علماء الاجتماع لا يستطيعون (حتى الآن) فهم الطبيعة الملتوية للعلاقات الاجتماعية والمؤسسات. ومن ذلك يتضح أن علم الاجتماع، حتى بعد «التحول الثقافي» لن يكون كافيا كنموذج للدراسات الثقافية.

في هذا السياق من تصلب أصحاب كل تخصص بموقفه، أعقد آمالي على حوار متنام بين علم الاجتماع والدراسات الثقافية بناء على أمرين: الأول ما يبدو لي اعترافا متزايدا بأهمية الإثنوغرافيا في الدراسات الثقافية، وأهمية دراسة العمليات والمؤسسات الاجتماعية، وفهم هذه السمات البنيوية للحياة الثقافية التي يستطيع الخيال السوسيولوجي إبرازها، وثانيا على أعمال بعض علماء الاجتماع، على الرغم من صغر عددهم وتهميش دورهم، استطاعوا أن يوسعوا رؤاهم وأطرهم المبدئية من خلال الاهتمام مجددا بالنظرية النقدية. أنا لا أطلب من نقاد الأدب أو مؤرخي الفن أن يصبحوا علماء اجتماع، أو لهذا الهدف، أن يصبح علماء الاجتماع متخصصين في الدراسات الثقافية.

سنستمر على وجود اهتمامات قائمة على التخصص والتدريب القائم على التخصص. لكن الدراسات الثقافية، إنما تجسد في نهاية الأمر، مجال التعاون ما بين تخصصات العلماء المهتمين، وتمثل الأعمال المنتجة ضمن ذلك المجال ثمرة هذه الحوارات الفكرية والتأثيرات المتبادلة. اليوم أصبح القول «إن الدراسات الثقافية ليست أمرا واحدا» قولا مبتذلا ـ حتى وإن لم يكن بالإمكان تعريفها. وقد قال هذا ستيوارت هال، مدير مركز برمنغهام طوال سبعينيات القرن العشرين، والذي لايزال شخصية محورية في المجال، (1992: 278, 1990: 11) [١٧]، كما فعل الشيء نفسه العديد من محرري مجلدات المقالات العديدة حول الدراسات الثقافية (Grossberg: 1992: 3) [١٨]. إنه من طبيعة الدراسات الثقافية أن تستمر في إقامة علاقات تبادلية مع بقية التخصصات. (وأترك جانبا السؤال عما إذا كان بالإمكان تسمية الدراسات الثقافية تخصصا أم لا). وهذه العلاقة هي علاقة خاصة، وكانت كذلك دوما.

هذه الطبيعة المكتشفة بالمصادفة للدراسات الثقافية، والتي أراها بالقطع ميزة كبيرة، تعني أن التخصص مازال يمثل مشروعا لم يكتمل ومتاحا لكل جهد يبذل. ولذلك آمل أن تتزايد مشاركة علماء الاجتماع في الحوارات. ويمثل المؤرخون والأنثروبولوجيون بالفعل جزءا من المشروع الجمعي، لكن مازال علماء الاجتماع ـ في الغالب الأعم ـ متقاعسين عن المشاركة [١٩]. ومجازفة بأن أبدو كأني أقترح ـ على الرغم من كل شيء ـ عودةإلى الأصول، أود أن أشير إلى أن الجهود التي أثمرها التعاون في برمنغهام، شملت سواء في السنوات المبكرة أو المتأخرة مشاركة بعض علماء الاجتماع. ومن شأن مثل هذه الحوارات أن تضمن اضفاء الطابع السوسيولوجي على الدراسات الثقافية من جديد وتضمن التطور النظري الذي طال انتظاره في علم الاجتماع.



7

سوسيولوجيا الفن: بين المفارقة والتأمل النقدي

ديفيد إنجليز

مفرغون وباهتون هم العظماء
والفنانون محسودون والعامة مدنسون
نحن نعرف هذا كله، نعرفه!
أنت تأتي من السماء، أيها الطفل
الضياء! ولكن هل هذا للإفصاح؟
واحسرتاه! لا تفكر في أن تساعدنا
في هذه الفسحة القصيرة، مثل هذه المعرفة العقيمة
منح الرب الشاعر أغنيته

ماثيو أرنولد، «قبر هاينه»

«في حين بذلت سوسيولوجيا الفن جهودا كبيرة لتحليل الأسس الاجتماعية لأفكار هذه المجموعات، أولت اهتماما أقل بكثير بمشروع تمحيص فروضها الأساسية ذاتها»

المؤلف

«نحن نعيش الآن عصر التفسير السوسيولوجي لمنجزات الثقافة»

أرنولد هاوزر
فلسفة تاريخ الفن

المقدمة

يستطيع المرء أن يستخلص الكثير من خلال نوع معين من التحليل إذا أخذ بعين الاعتبار الروح التي تدفعه. والقوة الدافعة وراء أغلب أشكال سوسيولوجيا الفن هي تلك القدرة على الكشف،

فمثلما تمنى فلاسفة التنوير كشف الطرق التي قنع بها الملوك والقساوسة وغيرهم من الموظفين قواهم الزائلة بغيبية العالم الآخر، كذلك تفعل سوسيولوجيا الفن الساعية لكشف مختلف الوسائل التي يؤثر بها الاعتقاد أن «الفن» كيان متفوق وشبه مقدس، وذلك لمصلحة مجموعات اجتماعية معينة وقوية. إذ يفهم غموض «الفن» على أنه قائم على إخفاء صلاته بالجوانب المبتذلة اليومية من الحياة الاجتماعية. فكما يقول بيير بورديو (11: [1979] 1992) فإن عالم الفن هو «الساحة الأفضل لإنكار الاجتماعي». ولكن بجعل «الاجتماعي» متصلا بـ «الفني»، يبطل السحر الذي يلقيه الأخير، ويكشف عن الطبيعة الحقة للأشياء. لذا فإن الاكتشاف الذي سلط عليه الضوء هو أن «الفن» صفة تُخلع على أنواع معينة من الأشياء الموجودة عند ذوي القوة لإحاطتها بالقداسة، وليست صفة أنطولوجية محايدة تعكس السمات الذاتية لتلك الأشياء نفسها. بالإضافة، لا تحلل عوالم الفن فقط من حيث إنتاج «القوة البورجوازية»، كما هي الحال في تحليل بورديو (1993a, 1996)، بل أيضا بالتركيز على الوسائل العادية للإنتاج والتوزيع الثقافي، كما في أعمال بيكر (١٩٨٤)، حيث ينظر إلى العمل الفني على أنه منظم بطرق تشبه تلك المتبعة في صنع أي نوع آخر من السلع. إنزال الفن «إلى الأرض» هو النغمة الأساس لأغلب - إن لم يكن كل - أشكال سوسيولوجيا الفن.

لذا تهتم سوسيولوجيا الفن بالكشف عن جذور أشكال القوى الاجتماعية للمعتقدات والسلوكيات والممارسات ليس فقط للأفراد في «عالم الفن» مثل أصحاب صالات العرض والنقاد، بل أيضا لتلك المجموعات من الأكاديميين الذين يتخذون «الفن» موضوعا لبحوثهم، من أمثال علماء الجمال ومؤرخي الفن. وفي حين بذلت سوسيولوجيا الفن جهودا كبيرة لتحليل الأسس الاجتماعية لأفكار هذه المجموعات، أولت اهتماما أقل بكثير لمشروع تمحيص فروضها الأساسية ذاتها. إن طرق التفكير - الموروثة عن أشكال أكثر عمومية من الخطاب السوسيولوجي - تشكل وبوضوح طريقة فهم علماء الاجتماع للأمور الفنية. مع هذا فإن «النظرة السوسيولوجية» هي نتاج الظروف الاجتماعية والتاريخية مثل أي شكل آخر من المعرفة، بما في ذلك تاريخ الفن وعلم الجمال. لكن طرق التفكير السوسيولوجية هذه نادرا ما تخضع للنقد الذاتي من قبل علماء اجتماع الفن. ما أسعى إليه في هذا المقام هو أن أبدأ في وضع الخطوط العريضة

لملامح نقد النقد السوسيولوجي للفن. وسيكون نقدي نفسه ذا طبيعة سوسيولوجية، ولذا يهتم هذا الفصل ببيان الإمكانات التي يمكن أن يقدمها التحليل السوسيولوجي عموما للتحليل السوسيولوجي للفن على وجه الخصوص. مقصدي هو بيان أنه فقط من خلال إخضاعهم آراءهم ذاتها حول الفن للنقد الذاتي يمكن أن يتمكن علماء الاجتماع من تجنب السقوط في المفارقة حول المسائل الفنية والجمالية وازدرائها.

سأعرض أولا الفروض المعرفية الضمنية وغير الممحصة في الغالب التي تقوم عليها الأفكار السوسيولوجية حول الفن. ثم سأفحص معقولية اتهام علم الاجتماع «بالإمبريالية التخصصية» (*) في ما يتصل بالأمور الفنية. ثم ألتفت إلى قلب سوسيولوجيا بورديو على نفسها، موضحا كيف أن نزعاته السوسيولوجية نحو الفن يمكن أن تعد في ذاتها نتاجا لظروف الحياة الاجتماعية. وبناء على ذلك، سأقترح بعض سبل الخروج من مختلف المآزق التي تبينتها في الفهم السوسيولوجي المعاصر للظاهرة الفنية.

الافتراضات الضمنية

على الرغم من تنوع المواقف في سوسيولوجيا الفن، فإن هناك مع ذلك «خطابا ـ ماورائيا» (متضمنا) meta-discourse يمكننا التعرف عليه هو الذي يوحد كل هذه الاتجاهات (Inglis and Hughson, 2003: 35). وسأحاول أن أثبت فكرة أنه ليس هناك ما هو «فن» بذاته، بل إن كلمة «فن» نفسها هي تصنيف تدرج تحته أنواع معينة بمعرفة جماعات معينة من أصحاب المصالح (بقصد أو من دون قصد)، وقد غدت هذه الفكرة موقفا مبدئيا في علم الاجتماع. وأصبحت مثل هذه النظرة بمنزلة البديهي في التخصص، وهو رد فعل فوري لقضية «ما هو الفن؟». وصارت الإجابة عن هذا السؤال تبتعد أكثر فأكثر عن أن تكون عرضة للشك.

فلا يوجد هناك شيء هو «الفن»، إذا كان ذلك يعني فئة من الأشياء أكثر «جودة» و«تعقيدا» و«معنى» من بقية الأشكال الثقافية، لأن «الفن» مجرد لافتة متحيزة يضعها، على أشياء معينة وليس على غيرها، أولئك الذين يمتلكون القدرة على التصنيف.

(*) الإمبريالية التخصصية: أي الاستحواذ من دون وجه حق على مجالات التخصص الأخرى [المترجم].

يمكننا تعقب النشوء التاريخي لهذا «المفهوم البديهي» الذي يوجه سوسيولوجيا الفن إلى مسار اتخذته مجمل الفلسفة الغربية منذ بدء الحداثة، وخصوصا منذ أواخر القرن الثامن عشر. إذ كانت الشخصية الأكثر تأثيرا بشكل منفرد في الفلسفة الغربية الحديثة هي بلا شك الفيلسوف كانت. فتذهب الفلسفة الكانتية إلى أن لكل شيء تجليين - فهناك من جهة جانبه الشيئي noumenal، وهو جوهره الذي يوجد في ما وراء إدراك الإنسان، وجانبه الظاهري phenomenal، وهو الشيء كما يبدو لإدراك الإنسان (Bennett, 1966). يرى كانت (١٩٩٩ [١٧٨٧]) أن العقل البشري يلعب دورا فعالا في تنظيم العالم الذي يراه الإنسان ماثلا أمامه. ويشكل العقل الجانب الظاهري للأشياء، وبذا تتكون صورة العالم كما ندركه. لكن، يؤمن كانت بأن جميع العقول البشرية متشابهة، ولذا نجد أن العالم الذي أدركه أنا هو العالم نفسه الذي تدركه أنت - أو يدركه أي شخص آخر- لأن عقولنا تعالج العالم بالطرق نفسها (Korner, 1955). ولكن التاريخ الفكري فيما بعد الكانتية post- Kantian، خصوصا بالنسبة إلى العلوم الاجتماعية، قد عمل على تقويض هذا الموقف، منكرا وجود الجانب الجوهري نهائيا، وينظر إلى العالم كمجموعة من الظواهر، فيرى أن الجماعات المختلفة من الناس تمتلك ثقافتها «الخاصة»، وأن نسيج هذه الثقافة ليس فقط هو الذي يحدِّد إدراكنا لهذا العالم، وإنما يشارك في تشكيله أيضا. وقد ركزت التيارات الرئيسة لكل من علم الاجتماع الفرنسي والألماني - كل منهما بطريقته الخاصة - على السمات الظاهرية عوضا عن الجوهرية للعالم. لذا يعمد دوركايم ([1912]2001) في عمله المتأخر «الأشكال الأولية للحياة الدينية» إلى مراجعة الفلسفة الكانتية معتبرا أن جذور الإدراك الظاهري ليست متأصلة في عقل الفرد بل في البنى الثقافية للمجموعات أو«المجتمعات» المختلفة. وهي في رأيه مجموعة التصنيفات التي تشكل «ثقافة» الجماعة التي تحدد ما هو مدرك وما هو غير قابل للإدراك في منظور كل أفراد الجماعة (Durkheim and Mauss, 1969 [1903]) [١]. وقد أثمرت طريقة التفكير هذه واحدا من المعتقدات الرئيسة في علم الاجتماع المعاصر، فكرة أن كل أشكال

«الواقعي» هي اختلاقات اجتماعية (Berger and Luckmann, 1967) وأن أي شيء قد يبدو «موضوعيا» لا يكون كذلك إلا من منظور الجماعة الاجتماعية المعينة.

كذلك يتضمن التراث الألماني في علم الاجتماع ـ كما يتمثل في أعمال ماكس فيبر ـ تنقيح الفلسفة الكانتية، من حيث إنها تنظر إلى «ثقافة» الجماعة بوصفها «مجموعة محدودة من المطلقات infinity غير ذات المعنى من عمل العالم، قطاع يسبغ عليه البشر معناه ودلالته» (Cited at Turner, 1996: 5). بعبارة أخرى، الثقافة هي اختيارات من بين مجموعة ضخمة من الظواهر الممكنة يميزها أعضاء الجماعة أو يجدونها مهمة، مجموعة محددة ينصب عليها اهتمامهم. وفي أعمال فيبر بالذات يمتزج شكل جديد من الفلسفة الكانتية مع الاتجاهات الأخرى للفكر، التي تشترك هي الأخرى في صياغة التفكير السوسيولوجي المعاصر، خصوصا أن الفلسفة الكانتية تتفق مع تفسيرين مختلفين للقوة. الأول تحليل ماركس للأشكال الثقافية بوصفها أيديولوجيات، تعبر عن مصالح طبقات اجتماعية معينة. الثاني هو «تاريخ الأخلاق» لنيتشه (١٩٦٧)، الذي ينظر إلى كل شكل ثقافي على أنه نتاج ـ ويتضمن بداخله ـ رغبة بعض الأفراد أو الجماعات الاجتماعية في القوة. تترادف في أفكار هاتين الشخصيتين من مفكري القرن التاسع عشر «الثقافة» تقريبا مع «القوة». فتركز أعمال فيبر على هذا الموقف، الذي يمتزج مع الفكرة الكانتية القائلة بأن الثقافة تشكل اختيار الظواهر التي تجدها الجماعة ذات معنى آخذين في الاعتبار ظروف حياتهم الخاصة. ينتج من هذا كله أن الأمور الثقافية مشتبكة بشدة مع علاقات القوة. فلا يوجد شكل ثقافي «بريء»، لأن كل شكل منها يحتضن نوعا ما من البرنامج المخفي، الذي يكون بدوره متأصلا في بناء القوة الاجتماعي.

من التيارات الأخرى المهمة في تشكيل العلوم الاجتماعية الحديثة تأكيد المفكرين الرومانسيين في بدايات القرن التاسع عشر وجهة النظر بأن كل «ثقافة» متفردة بذاتها، ولذلك لا يمكن مقارنة ثقافة بأخرى (Berlin, 2000)، ولذا لا يمكن مقارنة الفن في ثقافة ما بالفن في ثقافة أخرى. كما تعد الأشكال والمقاييس الفنية مكونا من مكونات بنية كل ثقافة. وكنتيجة

لكل هذا بدا أن النسبية الجمالية هي الموقف الوحيد الذي يمكن اتخاذه، وإلا فإن المرء سيفشل في إدراك حقيقة أن ما هو صحيح فنيا في سياق معين غير صحيح في آخر (Iggers, 1968). أغلب بحوث الأنثروبولوجيا المعاصرة والكثير من دراسات علم الاجتماع، تعمل انطلاقا من هذه المفاهيم، فهي ترى كل سياق ثقافي على أنه صحيح في حد ذاته، وتجري المقارنات التي ترتب السياقات الثقافية بعضها وفقا لبعض استنادا إلى بعض المعايير التي يمكن فقط التظاهر بأنها عالمية من حيث طبيعتها (Kuper, 1999)، وقد استطاعت طريقة التفكير هذه أن تشق طريقها في سوسيولوجيا الثقافة الحديثة، على نحو ما نجد في أعمال غانز Gans ([1966] 1978) وبورديو (1992 [1979])، حيث ينظر كل منهما إلى الثقافات الحضرية الحديثة على أنها تتألف من مجموعة من الثقافات القائمة على مختلف الثقافات الفرعية (مثلا ثقافة الطبقة العاملة العليا)، المترابطة بعضها ببعض بنائيا، ويتعين ألا تقاس استنادا إلى مقاييس الجماعات القوية مثل البورجوازية العليا. ومتى تبنينا هذه النظرة، وجدنا أن كلا من علم الاجتماع والفن المعاصرين يدينان بالجزء الأكبر من نظرتهما النسبية إلى الجمال لأسلافهما من الرومانسيين.

كلية وجود القوة

وجهة نظري هنا أن هذا الحشد من الأفكار ـ الأفكار القائلة بأن «الفن» لافتة توضع على أشياء معينة من قبل مجموعات قوية من أصحاب المصالح، وبأن كل القيم الاجتماعية «اعتباطية» في نهاية الأمر، وبأن الثقافة والقوة متداخلتان بإحكام، وأن القوة التي تشكل الثقافة، إلى حد كبير أو كليا، قد غدت من المسلمات والفروض غير مشكوك فيها في سوسيولوجيا الفن. حقيقة يمكننا أن نستطرد إلى درجة القول بأن سوسيولوجيا الفن مترادفة مع هذه الآراء، التي يأخذها العاملون في مجال سوسيولوجيا الفن من دون أي شك ويعدونها «حقيقة». فإذا كان هذا صحيحا، فإنه بوسع المرء أن يتخذ شعارا للمجال ككل عبارة بورديو التي تقول: إن سوسيولوجيا الفن مهتمة بالأساس «بإعادة التكامل الوحشي» لعالم الحياة الفنية والمرفوعة إلى مقام أعلى ظاهريا بفعل العمليات التي تمارسها قوة الثقافة والأنشطة اليومية

العادية (Bourdieu, 1992 [1979]: 6). وطبيعي أن يوجد من يعترض على موازنتي بين موقف بورديو ومجمل ميدان سوسيولوجيا الفن. أليست رؤية بورديو (سوسيولوجيا الفن) حالة متطرفة؟ وردا على هذا سأجيب بأنه في حين يصوغ بورديو العبارات بحدة أشد من بقية علماء سوسيولوجيا الفن، فإن موقفه ليس سوى نسخة قوية من برنامج تؤيده غالبية ـ إن لم يكن كل ـ مواقف سوسيولوجيا الفن في يومنا هذا.

ولا تنغمس أعمال جانيت وولف، وهي إحدى الشخصيات الرئيسة في سوسيولوجيا الفن في الوقت الراهن، في البلاغة «المفرطة» التي قد يتهم بورديو بالصدح بها في الغالب، لكن حتى من قلمها الأكثر اعتدالا تأتي إشارات واضحة إلى مدى تأييد سوسيولوجيا الفن لوجهات النظر التي شرحتها سابقا. تجاهر وولف في كتابها الكلاسيكي «الإنتاج الاجتماعي للفن» (1981:142-43) بوضوح بأن «الدراسة السوسيولوجية للفن لا تشكل انكارا بكشف المتعة الجمالية والتجربة الجمالية، وتشويه سمعة الإنتاج الثقافي، أو مساواة كل المنتجات الثقافية... إنها تقوم بذلك ليس انطلاقا من موقف محافظ أو معاد للفن، بل من واقع التزام بموضوعها وبحساسية تامة لطبيعتها الخاصة». فعلم الاجتماع من وجهة نظرها هذه لا يقوض أشكال الخطاب الأكاديمي في تاريخ الفن والجمال، حيث يحكم على قيمة الأعمال الفنية المعينة، ولكل من طرق التفكير هذه شكل خاص بها من الصحة.

ولكنها في جزء آخر من هذا الكتاب، تصف الموقف نفسه بهذه الكلمات: «ليس هناك ما هو مقدس أو خالد في الجمال، يمكن أن تمتهنه سوسيولوجيا الفن، كل ما يفعله علم الاجتماع أنه يوضح لنا مدى اعتباطيته بتعرية بنائه التاريخي» (ibid.: 141). من المفترض أن المرء قد لا يود أن يثق بالأحكام «الاعتباطية» لخطاب «ليس بريئا أبدا من العمليات السياسية والأيديولوجية»، بينما هو في الحقيقة منغمس فيها (ibid.: 143). وتضيع «الطبيعة الخاصة للفن» ـ أيا كانت ـ مع تحول التركيز إلى «العمليات السياسية والأيديولوجية» وراء عالم «الفن» نفسه. لكن هناك قصورا في حجة وولف، في ما بين محاولة الاعتراف بصحة المعالجات الأخرى للقضايا الفنية، والنقد السوسيولوجي لتلك المعالجات الذي يبدو

أنه يقوض ادعاءاتها فعلا. كل التخصصات تصوغ «حقائقها»، لكن يبدو أن نسخة علم الاجتماع عن الحقيقة هي أصدق من البقية. على نحو ما أوضحت وولف (1992:29) في سياق آخر:

> لعل الشيء الوحيد الذي قد يفتقر إليه علماء الاجتماع، مقارنة بنقاد الفن أو مؤرخي الفن، هو توافر قدر من الدراية بلغات الفن... عدا ذلك، فإن تاريخ الفن لا يملك أن يدّعي أنه أكثر موضوعية في دفاعه عن القيم من علم الاجتماع، الذي يستطيع على الأقل أن يكشف الأصول والمصالح المؤثرة في الأحكام الجمالية.

هذه حجة مختلفة تمام الاختلاف عن تلك التي تنفي عن تاريخ الفن وعلم الجمال امتلاك معايير خاصة من الصحة. لذا تنجذب وولف بالطريقة نفسها ـ كما فعل بورديو ـ نحو مجازات لغوية تقترح أن كبار كهنة الفن المضللين يجب أن تتحداهم بالنظرة العادية لعلماء الاجتماع، التي ترى ما لا يستطيعونه، أي الخلق الاجتماعي ـ التاريخي المتقن للأفكار والاتجاهات التي يعتبرها أولئك المنخرطون في عالم الفن، وأقسام الدراسة الجامعية المهتمة بتناول «الفن»، أمورا «طبيعية».

عند هذه النقطة تحديدا نصادف انعطافا مثيرا للقصة. بالطبع قد يحتج شخص ما بأن مثل هذا الموقف من «الفن» يغفل بعضا من سماته، ويختزل كل شيء إلى العوامل الاجتماعية، مثل علاقات القوة التي تسهم في تعريف شيء ما بأنه «فن» أم لا؟ بالتأكيد هناك ما هو أكثر في «الفن» من مجرد «القوة» (Growther, (1994)؟ وترى سوسيولوجيا الفن، أن هذه الاعتراضات ليست فقط غير صحيحة ـ لأن قوام أي ظاهرة إنسانية يؤسس على البنى الاجتماعية وعلاقات القوة ـ بل هي كذلك دالة على تحيزات الشخص الذي يدلي بمثل هذه الاعتراضات. وقد عبر أرنولد هاوزر (4-3: [1958] 1985) عن منطق الاستجابات السوسيولوجية لـ «كهنة الفن» بهذه الطريقة بأن «طلب فصل الروحي تماما عن كل اتصال بالمادي غالبا ما يكون طريقة للدفاع عن موقع امتياز». بعبارة أخرى، إن انتقاد سوسيولوجيا الفن على أنها مشروع «اختزالي» يغفل عن سمات معينة «للفن»، هو نفسه تعبير عن رغبة ـ شبه واعية أو غير واعية ـ في الدفاع عن مصالح الشخص نفسه. ويكون المنخرطون في عالم الفن

وأقسامه الأكاديمية التابعة له عرضة لخسارة الكثير، سواء معنويا أو ماديا ـ إذا كشف علم الاجتماع عن المغالطات التي يعتمد وجودهم عليها. وقد جرت عادة بورديو (1993b: 23) على الإشارة إلى ذلك بشكل لاذع:

> يثير الخطاب السوسيولوجي مقاومات تشبه كثيرا في منطقها والتعبير عنها تلك التي تواجه خطاب التحليل النفسي. والناس الذين يقرأون أن هناك ارتباطا وثيقا بين مستوى التعليم وزيارة المتاحف من المحتمل جدا أن يصبحوا هم أنفسهم من معتادي التردد على المتاحف، ومن محبي الفن المستعدين للموت من أجل حب الفن، من الذين يشعرون بأن التقاءهم مع الفن هو حب خالص، حب من أول نظرة، ومن وضع أنظمة لا نهائية للدفاع ضد الموضوعية العلمية.

وهكذا نرى أن المنتمين إلى عوالم الفن، أو المدافعين المخلصين عن مجال «الثقافة الرفيعة»، هم مثل العصابيين الذين يرفضون الاعتراف بالحقائق المزعجة التي يلقيها على أسماعهم المحلل النفسي. ودلالة هذا الموقف هي أن أي نقد لتفسير بورديو لكل ممارسات الاستهلاك «الفني» على أنها قائمة على الطابع الثقافي للبورجوازية العليا، يمكن تجاهله لأنه ذاته ينطوي على تحيزات بورجوازية. كما أن الادعاء بأن الخطابات المدافعة عن «الفن» هي أكثر من مجرد تعبير عن القوى الثقافية للبورجوازية ـ طبقا لهذا المنطق ـ يكشف من دون قصد عن رغبة المرء للدفاع عن أشكال رأس المال الثقافي الذي يحظى به. انتقاد سوسيولوجيا الفن للفن لا تكشف فقط أن المرء بورجوازي بل إنه أيضا عجز عن إدراك الأسباب السوسيولوجية لكون المرء على الطريقة التي هو عليها، أي على شكل من السذاجة والجهل يستحق التوبيخ بالفعل. لذا فإن نقد سوسيولوجيا الفن هو نوع من قهر الفرد لذاته وأي انتصارات ظاهرية عليه ستكون باهظة الثمن جدا.

الإمبريالية السوسيولوجية

عندما يتحصن نوع معين من الفكر تماما ضد نقده، يجب على المرء أن يقف ويتأمل إلى أي درجة هو في مواجهة أيديولوجية تبرر ذاتها. في أحد النصوص التأسيسية الرئيسة للتناول العلاماتي (السيميائي) للدراسات

الثقافية، يذهب رولان بارت (1993 [1957]) إلى أن الفكر «الأسطوري» يظهر عندما يعمد خطاب معين، يمثل نتاج تأويل مجموعة معينة من الظروف الاجتماعية التاريخية، إلى الإيهام بأنه مفهوم بديهي عام، وأنه طريقة طبيعية وحتمية للتفكير وليس احتمالا بين العديد من الاحتمالات الممكنة. والرأي عندي أن طرق التفكير القائمة على مبدأ المساواة بين «الثقافة» و«القوة» تؤلف المفهوم البديهي العام في التخصص في علم الاجتماع المعاصر، ومن ثم تغرس طرق التفكير هذه في الطلبة عندما يحضرون للبكالوريوس أو الدراسات العليا في هذه المواضيع. نجد مثل هذه الأنماط من التنظير متأصلة في دوائر علم الاجتماع، إلى درجة أنه - مستخدمين عبارة بورديو - يعد خطأ أنها تمثل «حقيقة» الأشياء في العالم، ولهذا تؤخذ على قيمتها الظاهرية. وهذا أمر مثير للسخرية فعلا، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن علماء الاجتماع يميلون إلى الارتياب الشديد في ادعاءات الطرق «الطبيعية» للتفكير، ويتصدون لنقد أنماط بعض الجماعات الاجتماعية التي تؤسس تفكيرها النظري على الأفكار البديهية.

في حين يحرص علماء الاجتماع على مناقشة وجهات نظر المفاهيم البديهية وأشكال المعرفة لدى الآخرين، إلا أنهم أقل توفراً على اتباع القاعدة نفسها مع أنفسهم. لكن إذا أخذنا ادعاءات علم الاجتماع على محمل الجد بأن أي ادعاء في الحقيقة ليس محايدا أبدا أو بعيدا عن التعبير عن مصلحة جماعات معينة، إذن يترتب على ذلك أن ادعاءات علماء الاجتماع عن الجماعات الأخرى، ليست سوى أشكال مقنعة من المصلحة الجمعية، هي في هذه الحالة مصلحة علماء الاجتماع.

وقد ذهب فيل سترونغ Phil. Strong (١٩٧٩) في مقالة كلاسيكية، حول هذه الأمور، إلى أنه عندما يدعي علماء الاجتماع أنهم يفهمون المجال المهني الذي يدرسونه، مثل الطب، أفضل من أصحابه أنفسهم، فإنهم بذلك يمارسون شكلا من القوة أطلق عليه سترونغ «الإمبريالية السوسيولوجية». ويرى سترونغ (١٩٧٩: ١٩٩)، أنه إذا نظر الشخص بطريقة سوسيولوجية إلى ما يقوم به علماء الاجتماع، فسوف يتبين أن «النقد السوسيولوجي للطب [أو لأي أمر آخر...] لا يمكن أن يكون محايدا، وأيا كانت مقاصده، فإنه يستهدف هو الآخر تعزيز وجهة النظر السوسيولوجية. فإذا كنا ننظر

إلى ادعاءات الحقيقة في ضوء تعزيز مصلحة الجماعة التي تقدم تلك الادعاءات، ضمنيا أو ظاهريا، فسوف نتبين أن ادعاءات علماء الاجتماع هي أيضا قائمة على تعزيز المصالح الجمعية لعلماء الاجتماع.

من هذا المنظور السوسيولوجي، لا يمكن رؤية علماء الاجتماع على أنهم «مجرد معلقين مستقلين عن الطب [أو أي مجال آخر] بل هم منافسون له. فكلما سادت تفسيرات علماء الاجتماع أكثر، ارتفعت حينها مكانة علماء الاجتماع وتتراجع مكانة المهن الأخرى» (Strong, 1979: 201). لذا إذا نظرنا إلى علماء الاجتماع على أنهم جماعة مهنية ضمن كوكبة من الجماعات المهنية الأخرى، كل منها يعمل وفق دوائر عديدة ومتمايزة من الحداثة، فسوف نتبين أن المعرفة السوسيولوجية تتسم بنمط متناقض. فهي تقوم بنقد الأنظمة المعرفية للجماعات المهنية الأخرى، في الوقت الذي ليست فيه سوى شكل معرفي لجماعة مهنية معينة. كما أنها تخفق عادة في التعرف إلى مكانتها هي ذاتها بهذا الخصوص، ولذا تخطئ في عدم الفهم الكامل لطبيعتها هي ذاتها وفهم علاقات القوة المؤثرة في وجودها الاجتماعي. ولا شك في أن ذلك يمثل فشلا مؤسفا بالنسبة إلى تخصص قائم حول تعريف، بل كشف، الشروط الاجتماعية لوجود أشكال المعرفة الأخرى، وأشكال القوة المؤثرة فيها.

يرى سترونغ أن جزءا من الحرفة المهنية لمن يسمى «عالم الاجتماع» «أن يكون خلال يوم العمل نزّاعا للشك وألا يشعر بأنه قد... أحسن [أداء وظيفته] إلا إذا كان كذلك». ومن دون التحلي اليومي بالشك فإن عالم الاجتماع يعود إلى منزله في المساء وهو/هي يشعر بأنه لم يقم بمهام عمله على الوجه الأكمل (Strong, 1979: 201). إن نظام المكافآت المهني الذي ينتمي إليه علماء الاجتماع المتصلون بالجامعة يشجع موقف الشك هذا. ومن هنا فإن وضع الادعاءات المعرفية لبقية الجماعات المهنية في دائرة شديدة من الشك تلقى تشجيعا قويا من الأنظمة الأكاديمية التي يعمل فيها علماء الاجتماع، لأن اللعبة السوسيولوجية قائمة حول توضيح مختلف جوانب الإنتاج الاجتماعي، ومن هنا هذه النظرة التجزيئية إلى أشكال معينة من المعرفة. إن تفنيد «الأوهام» التي يعيش بها الآخرون هو مفتاح المسار الناجح للمشتغل بعلم الاجتماع.

آخذين في الاعتبار تركيز النظام المهني لعلم الاجتماع على النزوع نحو الشك في النظر إلى علوم الجماعات العلمية الأخرى، فإنه لن يكون مفاجأة أن نزعة الشك يمكنها أن «تتصلب في شريعة قائمة على الشك في نوايا الآخرين» (انظر المرجع السابق نفسه). إنه من السهل جدا على علماء الاجتماع أن «يقدموا أنفسهم كأعضاء لنخبة مستبصرة ومستقيمة، وفي الوقت نفسه، تستمد متعة عظيمة من فضح ومن ثم القدرة على إسقاط أولئك الذين لا يحبونهم». فعلماء الاجتماع مدربون على التفكير بطرق تجعلهم يشكون في ادعاءات الجماعات الأكاديمية الأخرى، مثل علماء الجمال، والجماعات المنتمية إلى عالم الفن، كالنقاد وتجار الفن. فعندما تعمل يوميا في ظل أنظمة معرفة تصر على أن الأمر الأهم بالنسبة إلى موضوع الثقافة هو القوة دائما، وأنه لا يوجد نظام رمزي أفضل من الآخر، فإنك تكاد تكون مقيدا تماما في ممارساتك المهنية للشك بقوة في أفكار ونزعات أولئك الذين لا يشاركونك في طريقة تفكيرك. فستتسحق معرفة الجماعات الأخرى، إذا لم تكن قائمة على الشك السلبي، وليس من المحتمل أنك ستسلم لهم بالكثير من التصديق وبالكثير من الاحترام. إذا كنت تنظر إلى هذه الجماعات بشيء من الاحترام، فإن ذلك سيكون على عكس نزعات دورك المهني، وليس بسببها، واستجابة شخصية و«ذاتية» من جانبك.

بورديو ضد نفسه

بعيدا عن الصراعات بين الجماعات المهنية المختلفة المتنافسة وأشكالها المعرفية الخاصة بها، يقع السؤال السوسيولوجي، الذي صاغه أول مرة بوضوح ماكس فيبر (انظر الفصل الأول) حول لماذا يحب بعض الناس أنواعا معينة من الأشياء. مثل هذه الأشياء قد تشمل أنماطا معينة من التفكير أو أنواعا من وجهات النظر. وعلى الرغم من أن مثل هذه الأفكار سوف تحتاج للدعم في مرحلة مستقبلية من الزمن اعتمادا على الأدلة العملية، أقترح الادعاءات التالية كسلسلة من الفرضيات. قد نتوقع أن أنماطا معينة من الأشخاص الذين حصّلوا نوعا معينا من التعليم وأشكالا أخرى من الخلفيات، سينجذبون نحو النزعات النقدية في علم الاجتماع تجاه «الفن». وقد تضم الأنماط المحتملة من الأشخاص في هذا الخصوص ما يلي:

١ـ أولئك الذين ينتمون إلى طبقات اجتماعية دنيا، الذين أدى عدم اطلاعهم على الأشياء التي تعرّف في العادة بأنها «فن» إلى معاداتهم لمثل هذه الأشكال من الثقافة، كونهم كانوا معرضين في طفولتهم لما يعرف بـ «الثقافة الشعبية»، فإنهم يسعون في حياتهم كبالغين إلى اعتماد تلك الثقافة الشعبية وإنكار قوة ما يسمى فنا.

٢ـ أولئك الذين ينتمون للطبقات العليا الذين ثاروا ـ لأي من الأسباب ـ ضد الأعراف في طبقتهم، قد يسعى هؤلاء الأعضاء المنشقون عن البورجوازية للثأر من طبقتهم الأم بصياغة أشكال من المعرفة معادية لموقعها الاجتماعي ولتناغمها الثقافي الظاهري.

٣ـ أولئك الذين ينتمون «إلى الطبقات المتوسطة الجديدة» من الجماعات المشتغلة في ما يسمى بـ «الصناعات الإبداعية» مثل صناعة الإعلام والاعلان، إنهم باتخاذهم موقفا نقديا مما تعتبره المجموعات الأخرى ـ التي ينظر إلى أذواقها على أنها أكثر «محافظة» ـ «فنا»، يستطيعون أن يزكوا الأذواق النهمة لجماعتهم على أنها أقل «جمودا» وأكثر «انفتاحا» من أذواق الجماعات الأكثر «تقليدية».

سيلاحظ القارئ أن هذا التحليل النقدي يستعير منطقه من بورديو، لكنه يقلب أفكاره ضد تحليله الجوهري للذوق القائم على الطبقية. سوّق بورديو سوسيولوجيته على أنها سوسيولوجية ذات طبيعة «نقدية» تماما بحيث إنها تنظر إلى ممارستها الذاتية نظرة نقدية (Bourdieu and Wacquant, 1996). بالإضافة، كان بورديو (1990 :36) كان يرى أن «كل عالم اجتماع سيستفيد من الاستماع إلى مناوئيه، لأنه من مصلحتهم أن يروا ما لا يستطيع هو أن يراه، وأن يلحظوا قصور رؤيته، التي هي في حقيقتها ليست مرئية له». لكن، لم يطبق بورديو هذه النصيحة والإمكانية النقدية في تفكيره بشكل عام في ممارساته من حيث نقد ـ الذات في تحليلاته للأمور الفنية، وسأحاول في هذا الجزء أن أقيم بعضا من الوعود النقدية في سوسيولوجيته وذلك بإيجاز ما قد يتضمنه تحليل بورديو للأمور المتعلقة بالفن.

إن حقيقة الذائقة للتحليل النقدي «للفن» والمذكورة أعلاه يمكن أن تُعد نتاجا لنزعات واهتمامات، ضمنية أو غير ذلك، لجماعات اجتماعية معينة. بالنسبة إلى الفئة الأولى التي حددتها، فمن المثير أن بورديو نفسه جاء من أصول متواضعة، بل بالفعل من فلاحي الريف الفرنسي، واعترف بمنتهى الصراحة بأنه على الرغم من كل النجاح الذي تمتع به في أوساط الحياة الأكاديمية الفرنسية، فإنه ظل يشعر بأنه «دخيل» على سياق المؤسسات الأكاديمية النخبوية والحياة بين البورجوازية الباريسية العليا (Lane, 1999). من الواضح أن رغبته في تقديم تفسير نقدي للخطاب «البورجوازي» حول الفن اشتق جزئيا من شعوره بأن هذا كان عالما من المعنى لا ينتمي هو نفسه إليه تماما، سواء من حيث الخلفية أو التعليم (أي دراسته بوصفة أنثروبولوجيا وعالم اجتماع، أو فيلسوفا في الفن مثلا).

قد يشتمل نمط الشخص المشار إليه في معالم الفئة الأولى المحددة أعلاه على بعض الطلبة الذين درستهم في محاضراتي الجامعية حول سوسيولوجيا الثقافة. كثيرا ما سألت نفسي: لماذا يتشكك هذا العدد الكبير من هؤلاء الشباب فعليا، ويعبرون عن عدم استساغتهم الواضحة للظواهر التي تعد «فنية»، حتى قبل أن يتعرضوا للتفسيرات النقدية لمثل هذه الأشياء التي يقدمها علم الاجتماع والدراسات الثقافية؟ أعتقد أن هذا يرجع جزئيا إلى الأصول الاجتماعية، فأغلبية الطلبة في قسمي يأتون من خلفيات من الطبقة العاملة العليا والطبقة المتوسطة الدنيا، حيث يشير «الفن» عموما إلى التعالي وعدم الجدوى. لكن، يجب أن يأخذ المرء بعين الاعتبار أيضا المسارات الاجتماعية التي ينخرط فيها العديد من هؤلاء الطلبة. عدد كبير يدرس مادتي مرة كل سنة لأنها تقريبا الوحيدة التي يبدو أنها تقدم احتمالات لدراسة أشياء قد تكون مفيدة في مهنة الاتصال الجماهيري أكثر من بقية المواد المقدمة من قبل برنامج الامتياز في علم الاجتماع. هل هي حالة عدم استساغة لما يرمز إليه «الفن»، والتي هي جزء من مجموعة من نزعات «الطبقة المتوسطة الجديدة» التي سيغدو الطلبة المقبلون على مهن ذات صلة بالإعلام جزءا منها؟ إذا كانت كذلك، فإن تعليمي للنزعات النقدية ضد المرجعية الفنية وما إلى ذلك يؤجج

النزعات الموجودة لدى هؤلاء الطلاب أصلا. فيبدو أن محاضراتي «النقدية» ذات «جاذبية انتقائية» لذائقة خاصة من ثقافة الطبقة المتوسطة. هذا احتمال - آخذين في الاعتبار أني أرى نفسي كعالم اجتماع مهتم بنقد البورجوازية وكل ما تقوم به - يجعلني أشعر بعدم ارتياح متزايد. ما الهدف من «البيداغوجيا (*) النقدية» إذا لم تكن تعزيز الاهتمامات، وإذا لم تكن تساعد بالفعل على تشكيل رؤية العالم لدى أبناء طبقة جديدة آخذة في الصعود؟

نستطيع أيضا أن نستخدم أفكار بورديو (١٩٨٨) حول طبيعة الحياة الأكاديمية كي نشرع في التفكير حول الأسباب الخفية - في العادة - لأسباب انجذاب أنماط معينة من الناس إلى التوجهات الناقدة لـ «الفن»، وقد يرغبون في الدفاع عنها وتعزيزها. و - يمكننا عن طريق رسم خريطة للمجال الأكاديمي في بلد ما عند نقطة زمنية ما - أن نستخلص أي التخصصات والمؤسسات التي تشغل موقع سيادة نسبية، وأيها يشغل موقع خضوع نسبي؟ تاريخيا، تمتعت الفلسفة وتاريخ الفن بمكانة في الحياة الأكاديمية في البلدان الغربية أكبر بكثير من التخصصات الأكثر «شعبية» مثل علم الاجتماع، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار الدخول الحديث نسبيا لهذا التخصص في المناهج الجامعية الراسخة. مثلما قد ينجذب الناس الآتون من الطبقات الاجتماعية الدنيا إلى التفسيرات النقدية حول «الفن» لأنهم يحتضنون أشكالا من الاستياء من البورجوازية العليا وثقافتها، فقد ينظر إلى مثل هذه التفسيرات بطريقة مماثلة على أنها ثأر تخصص علم الاجتماع «الخاضع» من التخصصات «السائدة» كفلسفة الجمال وتاريخ الفن (Bourdieu and Passeron, 1979). ومثلما أوضح سترونغ فإن الانتقادات السوسيولوجية للطب كانت ذات صلة بالصراعات بين المشتغلين بعلم الاجتماع والطب للسيطرة على المجال المسمى «طب»، فقد تعتبر الانتقادات السوسيولوجية للفن محاولات ضمنية للإطاحة بقوى أولئك الذين كانوا حتى الآن يحظون بسيطرة الوسط الأكاديمي على مجال «الفن». هل من الإسراف النظر إلى سوسيولوجيا الثقافة على أنها محاولة انقلاب اجتماعي علمي على القوى الثقافية لأولئك المنتمين إلى أنواع

(*) بيداغوجيا: علم أصول التدريس [المترجم].

معينة من أقسام العلوم الإنسانية؟ هل من الإسراف الادعاء بأن سوسيولوجيا الفن يمكن اعتبارها «ثورة عبيد» ضد أسياد الخطاب في ميادين تاريخ الفن وعلم الجمال ومثل هذه المواقع، حيث يؤدي بورديو دور سبارتاكوس؟

خاتمة

عرضت في هذا الفصل، نقدا لانتقادات الفن من جانب علماء الاجتماع. لقد رأيت أنه ـ عند فحصها سوسيولوجيا ـ تتكشف طرق سوسيولوجيا الفن في بناء طبيعة الأمور الفنية بوصفها نتاجا للظروف التاريخية والاجتماعية. لكن هذه الصفة لنظرتهم إلى الفن تمر في العادة من دون أن يلحظها علماء الاجتماع، أي وجهات النظر السوسيولوجية القياسية حول علاقات كلية وجود القوة التي تعد في العادة طريقة «طبيعية» لرؤية الأشياء. كذلك قدمت بعض الفرضيات، التي ستحتاج إلى الدعم من قبل الباحثين التجريبيين، حول بعض الأسباب الشخصية والمهنية التي تجعل علماء الاجتماع يميلون إلى التفكير في الفن مهنيا بالطريقة التي يفكرون بها. لقد أوضحت أنه يمكن استخدام مفاهيم بورديو السوسيولوجية للتعرف على كيفية تفسير أسباب موقفه من الفن ـ والآخرين المماثلين له ـ من خلال ذائقات تخلقت في ظروف اجتماعية ونزعات مرتبطة بالأوضاع الاجتماعية.

ومن الممكن اقتباس شعار العلماء الباحثين في سوسيولوجيا الفن من روسو (1933:141): «لقد توصلت لرؤية أن كل شيء متصل جذريا بالسياسة». فكل الأشكال الثقافية تعتبر ذات طبيعة «سياسية»، كأنها محاطة بإحكام بالصراعات بين الجماعات الاجتماعية الأكثر قوة من ناحية والأقل قوة من ناحية أخرى. في نقده لرؤية آندرسون Anderson ونايرن Nairn للفكرة الماركسية عن البناء التحتي الثقافي والبناء الفوقي الاقتصادي، لاحظ إي. بي. تومبسون E.P. Thompson (١٩٧٨ : ٨٦) أن شكواه:

> تهتم ليس بما يدعي النموذج تفسيره، بل ما لا يأخذه بعين الاعتبار إطلاقا. فالاهتمام الرئيس موجه إلى القوة، وهو الأمر الصواب بالنسبة إلى المحللين السياسيين. لكن لا يمكن إدراج

كل الظواهر البشرية في مفاهيم القوة، أو في مفاهيم الطبقة، ومع هذا يبدو أن هناك بعض الميل لدى الماركسيين لافتراض أنهم يستطيعون ذلك، أو يجب عليهم ذلك.

ويمكن توجيه النقد نفسه لعلماء سوسيولوجيا الفن. والرأي الذي أود أن أبديه هنا هو أنه يحتمل ألا تكون كل الظواهر «الفنية» مما يمكن أن يدرج كلية في إطار مفاهيم القوة. لكن سوسيولوجيا الفن بوضعها الراهن مصوغة بطرق تسمح لعلماء الاجتماع برؤية «القوة» من دون ما عداها. في حين أن الماركسيين ـ كما يكتب تومبسون ـ يرون «الطبقة» في كل مكان على أنها أساس كل القضايا والظروف، كذلك يميل علماء الاجتماع إلى رؤية «الجماعات القوية» على أنها المسؤولة في نهاية الأمر عن الشكل الذي تتخذه الظواهر الثقافية كافة.

ولا شك في أن علم الاجتماع قد أبدى احتفالا ساذجا بـ «الفن» وبتفوقه على الأشكال الأخرى من الثقافة على نحو لا يمكن أن يؤخذ على قيمته الظاهرية. فعلاقات القوة مرض مستوطن في مجال «الفن» كما هي الحال في أي مجال اجتماعي آخر. لكن هذا التخصص «النقدي» الواعي بنقد ـ الذات ظل حتى الآن غير ناقد بشكل كاف لنفسه في مثل هذه الأمور. هناك فرق كبير جدا بين اتجاه تهكمي ساخر واتجاه منتقص من الذات للمسائل الفنية وأشكال الخطاب التي تحيط به من جهة، وبين التوجهات التي تتميز بنقدية صحية وبانفتاح فكري من جهة أخرى. يجب أن يتجنب علماء الاجتماع السقوط في التهكم والاستخفاف بالغير وأن يحتضنوا النقد الصحي والانفتاح الفكري. فلن تكفي أبدا دراسة الفن «سوسيولوجيا» فقط. إذ إنه في اللحظة ذاتها التي يتفهم فيها المرء الظواهر «الفنية» سوسيولوجيا، يجب عليه أيضا أن يمحص الافتراضات المتضمنة في أشكال البحث التي يستخدمها. بعبارة أخرى، يجب على المرء أن يحلل سوسيولوجيا طبيعة التحليل السوسيولوجي المستخدم لتحليل «الفن». أي يجب أن تكون سوسيولوجيا الفن ناقدة وممحصة للذات متأملة لها، وإلا فستتصلب في عقيدة تستخف بالآخرين وتعجز عن إدراك ظروفها الاجتماعية من الاحتمالات والعمل. إذا قامت سوسيولوجيا الفن بهذا «الانعطاف النقدي» الضروري، فستتجنب الأشكال الضيقة من

المفارقات في الطرق الأخرى من الرؤية، والجماعات التي تصوغها. فمن الممكن تحقيق سمات أقل قطعية وتعصبا في التحليل الاجتماعي العلمي للفن، هذا إذا صنع علماء الاجتماع الآن بأنفسهم ما كانوا يصنعونه حتى الآن «بالفن» وبغيره من التخصصات الأكاديمية، أي بعث الحيوية في الافتراضات الضمنية ووضعها في سياقها التاريخي، وتعريتها. بهذه الطريقة سيغدو علماء الاجتماع أكثر حساسية وتقديرا للأنماط الأخرى من الإدراك والمعاني الأخرى من المعرفة، وهي حالة ستشجع على إعادة إحياء وتدعيم سوسيولوجيا الفن.



الجزء الثاني

من النظرية إلى التطبيق:
دراسات حالة في سوسيولوجيا الفن

8

تصوير الشيخوخة الرؤية السوسيولوجية للشيخوخة في لوحات العصر الفيكتوري

مايك هيبوورث

مقدمة

من مهام الدراسة السوسيولوجية للفن تحليل نظرة المجتمعات السابقة لأنواع فنية معينة، وكيف كانت تفهمها، وكيف كانت تتحدث عنها عند أو حوالي وقت ابتكارها. إن وضع الاستجابات النقدية وغيرها من الاستجابات لمثل هذه الأعمال ضمن سياقها، يمكن أن يساعدنا ليس فقط على فهم نظرة أهل ذلك الزمان إلى لوحات معينة أو روايات... وهلم جرا، بل أيضا على تعميق فهمنا لذلك السياق نفسه. هذا لأن ما قاله الناس عن بعض الأشكال الفنية، وكذلك كيف قالوا ذلك، يمكن أن يساعدنا في الكشف عن أوجه أكثر اتساعا من الوسط الثقافي لحقبة

«الحقيقة أن تمثيل الشيخوخة على نحو يستدل منه على الشخصية الأخلاقية كان موضوعا قويا»

المؤلف

معينة. فكما كتبت ناقدة الفن الفيكتوري ليزلي ستيفنسون L.Stephenson في عدد يوليو ١٨٧٥ من مجلة كورنهيل Cornhill تعتمد «النظرية الكاملة في الحياة و... السلوك» لدى بعض الجماعات البشرية على النظر في «القصيدة التي حفظوها على ظهر قلب، والروايات التي يتسلون بها في أوقات فراغهم، والصور التي قد يعلقونها في غرف بيوتهم»، والسعي لفهم مغزاها (نقلا عن Macleod, 1996: 351).

وللتبسيط، إن كيفية تفكير الناس في أعمال فنية معينة ونظرتهم إليها، يمكن أن يدلانا على الكثير عن هؤلاء الناس، وعن أفكارهم ومواقفهم.

إذا كان ذلك صحيحا كمبدأ عام، فإنه يترتب عليه أن الفن الذي يتخذ فكرة أو ظاهرة معينة موضوعا له، يمكن أن يزودنا بفهم سليم لرؤية جماعة معينة من الناس ـ أو بالطبع ربما المجتمع كله ـ في فترة تاريخية ما لتلك الفكرة أو الظاهرة. إننا نحصل على مثل هذه المعرفة إذا انتبهنا إلى الاستجابات التي أثيرت على ذلك العمل من هؤلاء الناس في ذلك الزمان، وكانت مميزة لهم ومعبرة عنهم. وأنوي في هذا الفصل أن أنفذ مثل هذه العملية بالإشارة إلى موضوع جوهري، هو تصوير التقدم في السن في الرسم البريطاني خلال الفترة ١٨٥٠ ـ ١٩٠٠ وأنا لست «متخصصا في سوسيولوجيا الفن خاصة»، وإنما أنا عالم اجتماع متخصص في دراسة الشيخوخة وعمليات التقدم في السن ومهتم بالتصوير البصري واللفظي للشيخوخة في مختلف الفترات التاريخية. إن فرضيتي الموجهة للبحث هنا هي أن التقدم في العمر عملية بيولوجية تستمد معانيها الشخصية والاجتماعية من التصوير البصري واللفظي (Hepworth, 1995, 2000). هدفي هنا عرض وجهة نظر ترى أن الاستجابة المعاصرة لبعض اللوحات من العصر الفيكتوري والتي تتناول الشيخوخة أساسا يمكنها أن تساعدنا في الوصول إلى المواقف العامة من هذه القضية والمميزة (لبعض قطاعات) المجتمع البريطاني في أواخر القرن التاسع عشر. وأعزم على بيان الطرق التي يستطيع بها عالم الاجتماع استرجاع مجموعة من المواقف والنزعات نحو موضوع معين، هي في هذه الحالة المعاني المرتبطة بالتقدم في العمر، بالنظر ليس فقط إلى الأعمال الفنية نفسها، بل أيضا إلى رأي الناس (بمن في ذلك الفنانون أنفسهم) في زمن ابتكارها، وكيفية استجابتهم لها فكريا وعاطفيا.

لهذا يتناول هذا الفصل صور التقدم في العمر التي عرضت في معارض فنية و«داخل البيوت» في ذلك الزمن، ورأي الناس الذين نظروا إليها، لماذا أحبوا بعض التمثيلات، ولم يحبوا أخرى. إن لوحات التقدم في العمر التي اختيرت للمناقشة هنا كانت أعمالا معروفة لدى قطاع واسع من الجمهور الفيكتوري، ولاتزال في الواقع تعرض بكثرة في تحليلات تاريخ الفن والتحليلات الثقافية للفن البريطاني في القرن التاسع عشر. وقد اخترت ثلاث لوحات لرسامين مشهورين لأنها أثارت قدرا كبيرا من النقاش حول صور الشيخوخة في النقد الفني، وفي الخطاب العام في ذلك التاريخ. وهكذا، أعتقد إنها تساعد ـ خصوصا ـ على تعميق فهمنا لمواقف الجمهور نحو الشيخوخة خلال تلك الفترة. الفنانان هما فردريك واكر (*) F. Walker (1840 - 75) وهوبرت فون هيركومر (**) H. von Herkomer (1849 - 1914)، كان الرجلان من الشخصيات المهمة في عالم الرسم البريطاني خلال حياتهما.

الفكرة الثانية المتداولة عبر هذا الفصل، وإن كانت هذه المرة بشكل ضمني إلى حد ما، هي أن عملي يوضح بعض القضايا التي تنشأ عندما يحاول شخص متخصص في علم الاجتماع أن يرتدي ـ إلى حد ما ـ عباءة المتخصص المعروف باسم «مؤرخ الفن»، ورأيي أن عالم الاجتماع يستطيع أن يستند ـ بشكل مفيد جدا ـ إلى أعمال تاريخ الفن، خصوصا تلك التي تسعى إلى تحديد موقع أعمال فنية معينة في السياق الاجتماعي ـ الثقافي، وذلك في تحليله لبعض الموضوعات والظواهر. لذا يشير هذا الفصل ـ من ناحية ـ إلى بعض الفوائد التي يجنيها البحث السوسيولوجي عندما يجمع علماء الاجتماع في بحثهم بين كل من الأعمال

(*) فردريك واكر (1840-1875) Frederick Walker: أحد أبرز المواهب الفنية البريطانية، مات في سن مبكرة جدا. عمل أول الأمر في العمارة، ثم التحق بعدد من المعاهد الفنية في بريطانيا، ولم يتميز فيها. اشتغل مدة في الرسم بالحفر على اللوحات الخشبية المستخدمة في الطباعة. ثم بدأ يرسم باستخدام الألوان المائية والزيتية، وعرضت أول لوحة له في الأكاديمية الملكية في العام ١٨٦٣، ولم ينل حق قدره إلا في السنوات العشر التي أعقبت وفاته وصارت لوحاته تباع بمبالغ طائلة. كما تركت أعماله أثرا كبيرا في أعمال الفنانين استمر لعدة سنوات بعد وفاته [المترجم].

(**) السير هيوبرت فون هيركومر (1849-1914) Sir Hubert von Herkomer: رسام بريطاني من أصل بافاري. اشتهر والده بالرسم بالحفر على الخشب. عرض أول أعماله في الأكاديمية الملكية في العام ١٨٦٩، ومع عرض عمله «طابور العرض الأخير» في الأكاديمية الملكية في العام ١٨٧٥ كان قد حقق موقعه كفنان متميز. وخلع عليه الملك لقب سير في العام ١٩٠٧، كذلك كان هيركومر من رواد صنع الأفلام السينمائية، فأسس استديو وأخرج عددا من الأفلام التاريخية الدرامية التي صممت لتعرض مع موسيقى من تأليفه [المترجم].

الفنية لعصر معين، وتعليقات مؤرخي الفن (والثقافة) عليها. مع ذلك فمن الصحيح أيضا أن الإسهام المميز لعلماء الاجتماع قد يتمثل في توجيه عمليات النظر إلى العمل الفني في اطار سياقه الاجتماعي الثقافي التي بدأها مؤرخو الفن في اتجاهات جديدة مثمرة وواضحة المعالم، غير ما كانت ستكون عليه بغير ذلك.

الشيخوخة وتاريخ الفن في العصر الفيكتوري

قبل تدقيق النظر في صور الشيخوخة التي ابتكرها واكر وهيركومر، من المهم أن نوضح ثلاث نقاط عامة في ما يختص ببحوث تاريخ الفن والثقافة المعاصرة التي تناولت العصر الفيكتوري بالتحليل، والتي تسعى إلى تطوير فهمنا للسياقات التي صنع وشوهد فيها فن تلك الفترة. أولا: ازداد إدراك العلماء لمدى تنوع الثقافة الفيكتورية ومعرفتهم بالتوترات والتناقضات المنعكسة في «عدم ثبات التمثيلات الفيكتورية» (Shires, 1992: 185). ولم يعد مصطلح «فيكتوري» مجرد عبارة مأثورة تمثل الاحترام القمعي ذا الطابع الواحد، بل قد غدا علامة لمجموعة كبيرة من التيارات المتقاطعة والمعقدة والمتناقضة - عادة - في مجالات المعتقدات والمواقف والممارسات (Gay, 1998). وهكذا أصبح ينظر الآن إلى رسومات القرن التاسع عشر على أنها أكثر تعقيدا (Pointon. 1986)، بل وحتى أكثر ثورية (Barrow, 2001) مما كان يعتقد في السابق. وتقع التفسيرات السابقة للرسومات الفيكتورية حاليا تحت تمحيص شديد، ويوجَّه الآن كثير من الجهد نحو إنقاذ هذا الفن من غياهب اللامبالاة بفعل المبالغة في التعميم التي وقع فيها النقاد خلال العقود التي تلت الحرب العالمية الأولى (Wood, 1978, 1988).

ثانيا: ليس من الصعب العثور على الرسومات التي تشمل تصويرا للشيخوخة من فترة شهدت توسعا غير مسبوق في إنتاج واستهلاك الفن. فلا يمكن وصف سوق اللوحات واللوحات المستنسخة إلا بأنه كان ضخما [١]. وتتناثر الأعمال التي تصور - بطريقة أو أخرى - شخوصا متقدمين في العمر بكثرة في مصادر تاريخ الفن، كما في الكتب المصورة عن تاريخ الفن الفيكتوري (Morris and Robert, 1998). وفي دراسات أوسع مدى كدراسة غوردون (Gordon 1988) حول رسم موضوعات مستوحاة من الروايات الإنجليزية، وعمل يلدام (Yeldam 1984) حول الفنانات من النساء، والدراسة العظيمة لليونيل لامبورن Lionel Lamboume عن الرسم الفيكتوري Victorian Painting (1999) [٢].

كما أدى ظهور النقد وتاريخ الفن النسويين كذلك إلى صدور مؤلفات أكاديمية تعطي الشيخوخة بعض الأهمية، وتفتح خطوطا - وإن كانت في الغالب تمس أطراف الموضوع - للمزيد من البحث حول الشيخوخة في العمر في العصر الفيكتوري. فأعمال كاستيراس Casteras (1987) وشيري (1993) وبوينتون (1986) ذات أهمية بارزة في هذا الخصوص. كذلك قدم مؤرخو الفن المهتمون بالعمليات الثقافية والاجتماعية - الاقتصادية ذات الصلة بإنتاج واستهلاك الفن (من الأمثلة المهمة أعمال غيليت Gillett, 1990، وماكليود Macleod, 1996) قدموا نتائج بعض الأبحاث المؤسسة على علم الاجتماع والتي لا يمكن الاستهانة بأهميتها في دراسة الشيخوخة في الرسم.

من الدراسات التي يمكن ضمها إلى هذه الفئة دراسة فلينت Flint (2000) الممتازة حول التخيل البصري الفيكتوري ودراسة كولينغ Cowling (1989) الحاسمة حول تأثير علم فراسة الوجه وعلم فراسة الجمجمة على تمثيل الشخصية الأخلاقية في الرسم الفيكتوري [٣]. والحقيقة أن تمثيل الشيخوخة على نحو يستدل منه على الشخصية الأخلاقية كان موضوعا قويا طوال تلك الفترة. على سبيل المثال، في دراسته لموضوع الحنين إلى الريف في الرسم الإسكتلندي ، يرجع موريسون (1989) Morrison إلى رسالة غيبسون وفوربيس وايت Gibson and Forbes White حول بول كالمرز P. Chal-mers (1833 - 78) المنشورة في أدنبرة في العام ١٨٧٩، إذ شعر فوربس وايت بأن كالمرز يمثل في وجه زحفت عليه الشيخوخة «قدرالمستطاع، تاريخ الحياة، جاعلا منه سجلا للأعمال المنجزة والأحزان المعاناة، ومع ذلك محطة للاستراحة قوامها القناعة الرضية» (16 : 1989).

ثالثا، إذا أخذنا بعين الاعتبار شعبية مثل هذه اللوحات ووفرتها، فلن يكون من المدهش أن يضمِّن مؤرخو فن الفترة الفيكتورية في تحليلاتهم - بين حين وآخر - بعض النقاش المركز على صور الشيخوخة، وإن جاءت هذه الإشارات في الغالب الأعم مختصرة، وهي دراسات إلى جانب أهميتها الواضحة من وجهة نظر تاريخ الفن - لا تقدم سوى اقتراحات وليست مصادر دسمة لدارسي الشيخوخة.

فردريك واكر و«مرفأ اللجوء»

نحن الآن في موقع يمكننا من النظر عن قرب أكثر إلى اللوحة الأولى من اللوحات الثلاث للشيخوخة التي أود أن أركز عليها. وهي لوحة فردريك واكر «مرفأ اللجوء» The Harbour of Refuge، التي عرضت للمرة الأولى في لندن

في الأكاديمية الملكية في العام ١٨٧٢. وهي اللوحة الأشهر من لوحات واكر، وقد نسخت على نطاق واسع. وصفها لامبورن (340 :1999) أخيرا على أنها تصور «مجموعة من كبار السن جالسين في حديقة ملجأ للفقراء (مستشفى اليسوع في باري)، أعمارهم على النقيض من عمر فلاح شاب يضطلع بالحصاد بنشاط مستخدما منجلا ـ في إشارة رمزية. ويغفل وصف لامبورن الموجز الشخصيتين المهمتين في يسار أمامية الصورة: امرأة مسنة وأخرى شابة تمشيان معا. المرأة المسنة متكئة على الشابة، متشحة بالسواد ومحنية بالزمن، عيناها مسبلتان. أما المرأة الشابة فتمشي ممشوقة القوام ومستقيمته، نظرتها موجهة بثبات نحو الشاب الذي يستخدم المنجل.

وهكذا فإن رسالة اللوحة عند مستوى معين تبدو واضحة [٤]. إذ يصور واكر التقدم في السن بالأسلوب التقليدي من التضاد الدراماتيكي بين الشباب والشيخوخة. المرأة العجوز تشرف على الموت، مدى نظرتها محصور بالأرض الواقعة مباشرة تحت خطوتها الواهنة. أما نظرة المرأة الشابة فتغطي مجالا أرحب وتستقر في النهاية على الرجل صاحب المنجل، الشخص الذي يرمز إلى كل من الشباب والموت. في خلفية اللوحة مجموعة من كبار السن يجلسون بتواضع حول تمثال كبير في الحديقة مما يذكر المشاهد بأن واكر يرسم مكانا حقيقيا، ملجأ للعجزة في باري حيث يذهب الفقراء المتقدمون في العمر لقضاء بقية أيامهم.

تعكس هذه القراءة جانبين من استحقاق واكر للشهرة. فقد لقي في حياته القصيرة حفاوة خاصة لإخلاصه «لموضوعات الشخوص في مشاهد أسرية أو طبيعية» (Nawell, 1987). كذلك كان رائدا في التعبير عن المدرسة الشاعرية idyllist. ومع أنه كان رساما لمشاهد من الحياة اليومية إلا أنه كان كذلك، كما تشير لفظة شاعري، معروفا بتقنياته لتحويل مثل هذه المشاهد بضربات فرشاته الرقيقة إلى رؤية شاعرية. هيركومر، الذي تأثر بأعماله، وصف واكر وصفا مهما في «مجلة الفن» في العام ١٨٩٣ على أنه «وصيف الشاعر» (Saxon Mills, 1923: 147). من حيث اختيار الوسيلة والتقنية. يصنف واكر بالأساس بأنه رسام الألوان المائية يرسم أولا بتفاصيل باهتة ممحوة جزئيا، كي يولد خطوطا أقل وضوحا وتأثيرا أشبه بالحلم. كان هذا هو التأثير الذي اجتهد هيركومر ـ كما سنرى لاحقا ـ كي يتجنبه في سعيه لتحقيق تماثل أكبر

مع خطوط «الواقع» الأكثر صلابة، وقد أدرجت لوحة المرفأ في مجلد لامبورن في الفصل الخاص بـ «الواقعية الاجتماعية»، كمؤشر للتوتر بين «الواقعية» وخيالية المدرسة الشاعرية.

وبذلك يتضح أن تمثيل واكر للشيخوخة كان يجمع بين الواقعية الاجتماعية مع رغبة في تخفيف الواقع القاسي للشيخوخة، بحيث تكون مؤطرة في رؤية حالمة مقبولة، وتقدم نوعا من المواساة. يعبر التوتر هنا بين الدوافع الجمالية الأكثر «واقعية» و«مثالية» عن واحدة من أكثر الظواهر المرتبطة بالشيخوخة إثارة للاهتمام من وجهة نظر المجتمع الفيكتوري. فقد كانت هناك ـ إلى حد ما ـ فجوة يمكن تمييزها بين الممارسة الفنية من جهة و«واقعية» تجربة الحياة اليومية من جهة أخرى، وقد لفت غاي (1998) Gay انتباهنا إلى مواقف الفيكتوريين نحو الجسد البشري كما نصادفه في الحياة اليومية: «فقد كان الناس يولدون، ويمرضون، ويموتون في البيت، أمام أعين عائلاتهم... أبناء العصر الفيكتوري الرصينون ـ النساء بنفس قدرالرجال، وربما أكثر ـ كانت وجوههم منغمسة في الحياة الواقعية بكل فظاظتها الظاهرة» (238 :1998). وقد عنت البنية الاقتصادية/الاجتماعية ومستوى تقدم العلوم الطبية أن الفيكتوريين كانوا محاطين حتما بالجوانب غير المحببة للوجود الإنساني: بيئة قذرة وغير صحية، وكثرة حالات الإصابة بالأمراض المستعصية، ومشاهد الألم والموت، وزحام الفقراء غير المستحمين. وفي رأي غاي أن الفيكتوريون كانوا أقل حساسية لمشاكل الجسد بما في ذلك الجسد الزاحف نحو الشيخوخة، مما قد نفترضه في بعض الأحيان، وتدعم وجهةَ النظر هذه دراسةُ جالاند (1996) Jalland حول تجربة العناية بالمرضى المصابين بأمراض قاتلة في العائلات الفيكتورية الثرية. حيث يُرعى المرضى، وكبار السن الذين على فراش الموت في البيت، وفي العادة من قبل القريبات الأدنى (الإناث) في ظروف قد نميل إلى أن نجدها نحن الآن غير قابلة للاحتمال. وبالطبع يقدم عمل جالاند أدلة وافية عن التوتر القائم في العادة بين الرواية المسيحية المثالية عن «الموت الهادئ»، عندما تتحرر الروح بسلام لمقابلة بارئها، وبين الواقع المؤلم أشد الإيلام للموت في غياب العديد من وسائل تخفيف الألم والمعاناة التي نعدها الآن من المسلمات.

إذا أخذنا هذه العوامل المحيطة بعين الاعتبار، فقد نقول إن أسلوب واكر في لوحة «مرفأ اللجوء» يقترب ـ بطريقة ما ـ من النسخة المثالية لـ «الموت الهادئ» الذي تناوله جالاند. لكننا نلاحظ في الوقت نفسه أن الحلم ليس منفصلا تماما عن الواقع. فقد كان مستشفى اليسوع موجودا بالفعل في باري، كما رأينا، وكان أحد مصادر الإلهام لرسم تلك اللوحة. بالنتيجة، قد نقرأ «مرفأ اللجوء» ليس فقط بوصفها شكلا جماليا يوازن بين الأساليب الواقعية والمثالية، بل أيضا على أنهما تجسد «دراماتيكا» المفارقة الأساسية للشيخوخة في المجتمع الفيكتوري، عالم محبوس بين المقاربة الشديدة للأجساد المضعضعة والزاحفة نحو الموت أمام أعين العديد من الناس من جهة، والنزعات نحو إنكار أو حجب هذا الموقف من جهة أخرى.

هوبرت فون هيركومر و«طابور العرض الأخير»

ويستمر التوتر بين الواقع المعيش والتعامل مع الأجساد الآخذة في الشيخوخة، وبين المواقف والأفكار الأكثر مثالية تجاه الشيخوخة وإن كان التعبير عنها يتم بطرق أكثر وضوحا في ذلك الزمان. كما تجلى في ردود الفعل على لوحتين زيتيتين من أعمال هيركومر حول الشيخوخة: «طابور العرض الأخير: يوم الأحد في المستشفى الملكي» The Last Muster: Sunday in the royal Hospital المؤرخة في شيلسي (١٨٧٥) ولوحة «المساء: مشهد في اتحاد ويستمينستر» Eventide (1878): A Scene in Westminster Union.

على خلاف واكر، كان الدافع الجمالي وراء كل من اللوحتين ذا طبيعة واقعية اجتماعية منهجية. فقد صممتا بوضوح كثنائي من اللوحات لتسجيل جانبين من الشيخوخة، الأولى تصور شكلا معينا من شيخوخة «ذكورية»، والأخرى تصور شكلا معينا من شيخوخة «أنثوية». لكن رد فعل الجمهور ـ عندما عرضت اللوحتان ـ قد كشف التباس المواقف من تمثيل الشيخوخة، وهو التباس أراه يعكس تفاوتا عميقا في تصور النوع والمكانة الاجتماعية للمسنين على الرغم من أن هيركومر (من أصل بافاري) كان شديد التأثر بواكر في بداياته كرسام يعيش في بريطانيا، إلا أنه فصل بينهما اختلاف الوطن الأم والانتماء الطبقي والتعليم. كان والد هيركومر صانعا بسيطا وتلقى الرسام قدرا متواضعا من التعليم الرسمي، وكان شديد الاعتزاز بأصله

المتواضع. وقد نبع اهتمامه بتمثيل واقعية جوانب حياة الفقراء من تجربته المباشرة للفقر والكفاح، وتأثر بذلك ليس فقط في تقبله قيمة العمل الشاق الدؤوب، بل أيضا من خلال إدراكه الحاد لما يتطلبه منه سوق اللوحات الفنية.

وعلى خلاف واكر مرة أخرى، ترك هيركومر خلفه سجلا تفصيليا من المراسلات وكذلك نشر خلال حياته وثائق مفصلة عن آماله وتقنياته ومصادره، وهي أمور عظيمة الفائدة للمحلل السوسيولوجي. و«طابور العرض الأخير» لوحة لفئة من متقاعدي شيلسي المجتمعين لقداس يوم الأحد في كنيسة المستشفى الملكي، وقد رسمها من مثال لوحة خشبية محفورة ساهم بها في المجلة المصورة غرافيك Graphic في ١٨ فبراير ١٨٧١. وفي أثناء تصميم وتنفيذ العمل، وصف هيركومر محتوياتها بالكلمات، التي يمكن أن تؤخذ مؤشرا إلى وجهة نظره في نوع معين من الشيخوخة «الذكورية»: «حشد من الرجال المسنين يجلسون في كنيستهم في أثناء القداس... يمكن رؤية حوالي سبعين رأسا. وكلها بورتريهات حقيقية... إنه لمشهد عظيم أن ترى هؤلاء المحاربين المسنين المحترمين متأثرين بالقداس السماوي» (نقلا عن Saxon Mills, 1923: 87).

رسم هيركومر أولئك الرجال في مرسمه باتباع مبدأ علم فراسة الوجوه المقبول بشكل واسع في ذلك الزمان، والقائل بأن المظاهر الخارجية هي دليل على الشخصية الداخلية وعلى القيمة الأخلاقية في أواخر العمر (Cowling, 1989, Hepworth, 1995). كانت الفكرة هي تسجيل كل فرق ضئيل في الفردية بحيث لا يمتزج أي رجل مع الآخرين فلا يعود مميزا بين جمع الرجال المسنين. على العكس من تقنية واكر المثالية، حيث الملامح الفردية تكاد تكون غير واضحة.

نجد غالبية رجال هيركومر محددين بدقة، كما أضاف رسما لوالده المحبوب مسربلا في ثياب متقاعدي شيلسي.

من الواضح أن مزيج واقعية هيركومر كان متناغما كل التناغم مع تيار مهم في القيم الجمالية للعصر الفيكتوري؛ وكما لاحظ ساكسون ميلز (1923: 92-3):

> لا شك في أن ظروف حياته: عدم وجود إخوان وأخوات، ومرافقته الدائمة لوالديه، ومشاهدته لصراعهما الطويل مع الخصم اللدود، ومعرفته الشخصية بالجوانب القاسية في الحياة، قد جعلته أكبر سنا من سنوات حياته وولَّدت فيه تعاطفا مع الكادحين والمعذبين، خصوصا الطاعنين في السن.

ضرب تمجيد هيركومر لـ «نبل» الذكر المسنّ على وتر الجمهور الذي صفق استحسانا لهذه الرؤية الإيجابية للشيخوخة، نستطيع أن نرى هذا في حقيقة أن «طابور العرض» حقق نجاحا شعبيا فوريا، وصعد بهيركومر إلى شهرة وثروة استمرتا حتى نهاية حياته. وقد لاحظت جريدة بال مول Pall Mall Gazette في الخامس من مايو ١٨٧٥، ابتعاد هيركومر عن واكر، الذي كان يفضل «الموضوعات المثالية».

على النقيض رئي أن هيركومر يمتاز «بالبورتريهات الطبيعية من دون دراما»، وقد كانت هذه السمة الأخيرة محل استحسان، لقدرتها على تمثيل سمات إيجابية معينة للرجال المسنين المصورين في اللوحة (Morris, 1994: 55, n. 18)، كما صادفت اللوحة نجاحا كبيرا في معرض باريس في العام ١٨٧٨، حيث امتُدحت لما رئي أنه تفسير «إنجليزي» شديد الوضوح ـ للموضوع. على الرغم من أن هيركومر أجنبي، لكنه كان ينظر إليه في ذلك الوقت على أنه قد سبر بنجاح أغوار الوجدان الوطني. فرصد في رسالة إلى عمته وعمه أنه لا يكاد يوجد موضوع آخر يستحوذ على قلوب الإنجليز ـ الرجال الذين قاتلوا في سبيل وطنهم ثم وصلوا إلى منزلهم الأخير استعدادا لرحلتهم الأخيرة إلى الأبدية (Saxon Mills, 1923: 88).

ورأيي هنا أن رد الفعل النقدي الإيجابي والشعبي «لطابور العرض» يقدم فهما عميقا ومفيدا لاتجاهات العصر الفيكتوري من الشيخوخة. فقد امتدحوا هيركومر ـ كما رأينا ـ ليس لأنه رسم الشيخوخة كرسام اجتماعي واقعي محايد، بل لأنه احتفى عن قصد بالشيخوخة الباسلة لأفراد كانوا آخذين في التقدم في العمر في واحدة من المؤسسات القليلة المحترمة لإيواء الفقراء المعوزين. ففي فترة ما بعد حرب القرم (*) التي غدت مرادفا لعدم كفاءة الأرستقراطية، مال الجمهور إلى رؤية الجنود النظاميين السابقين في إحدى صور الشيخوخة المثالية التي يستطيع الفيكتوريون أن يستنسخوها ويعرضوها بوقار (Hichberger, 1989).

(*) حرب القرم هي حرب قامت بين روسيا والسلطنة العثمانية في ١٨٥٣ م، واستمرت حتى ١٨٥٦ م. وقد اندلعت الحرب بسبب الأطماع الإقليمية لروسيا في الأراضي الخاضعة للسيطرة العثمانية، وخاصة في شبه جزيرة القرم التي غدت مسرح المعارك والمواجهات. وساندت كل من بريطانيا وفرنسا الدولة العثمانية. وانتهت حرب القرم بتوقيع اتفاقية باريس، بعد هزيمة الروس هزيمة فادحة [المترجم].

وقد أشار الزي الرسمي الأحمر القرمزي المميز لقدامى المحاربين إلى وطنية عبرت عن نفسها بالقتال الفعال. أما أجسادهم الذكورية المعطوبة والمجروحة فلم تؤخذ أو تمثل على الإطلاق على أنها رموز نكدة للانغماس في الملذات أو الكسل المميز «للفقراء المساكين»، وهي سمات كان يعتقد أنه يجب إخفاؤها عن العين. بل بدلا من ذلك، اعتبرت أجساد الرجال المسنين موضوعات تستحق أن يرسمها الفنان، خصوصا عندما توضع ضمن إطار مشاهد أسرية محاطة بأكثر من جيل في الأسرة «تعيش شيخوخة وادعة ورضية» (Hichberger, 1989: 55). وبذلك تمكنت اللوحة من أن تربط بصدق بين مشاعر العطف والشيخوخة. وقد أثنى جون رسكين J. Ruskin ـ الحكم الثقافي المؤثر ـ على لوحة طابور العرض لتميزها بخاصية «الشجن» هذه، أي قدرتها على تحريك المشاعر النبيلة من تعاطف، وشفقة وحزن. وقد أرجع النقاد النجاح الذي صادفه طابور العرض بوضوح إلى قدرة هيركومر ليس فقط على تصوير المشاعر، بل أيضا على إيجاد اللغة البصرية لتجسيد هذه المشاعر (فعليا).

هوبرت فون هيركومر و«المساء: مشهد من اتحاد ويستمينستر»

كان تمثيل هيركومر للشكل النبيل من الشيخوخة الذكرية عملا محببا شعبيا وناجحا نقديا، وهذه حقيقة تمكننا في حد ذاتها من تقصي اتجاهات معينة نحو الجسد والشخص المتقدم في العمر عند أولئك الذين امتدحوا هذا العمل. لكننا نستطيع أن نستكشف المزيد من هذه المواقف والقيم عندما نأخذ بعين الاعتبار شكلا مختلفا نوعا ما من تلقي عمله «المساء» الذي عرض للجمهور بعد ثلاث سنوات.

الفرق الجوهري بين «طابور العرض» و«المساء» هو أن العمل الأول اعتبر منذ ابتكاره، وفي ما بعد، أنه لوحة عن الشيخوخة، بينما فسر الثاني منذ البداية على أنه لوحة عن الفقر. كما ورد في العنوان الفرعي للوحة: «مشهد في اتحاد ويستمينستر»، تشير إلى أن الموقع هو ملجأ للفقراء، المحطة الأخيرة الأكثر واقعية ـ من المستشفى الملكي في شيلسي المصور في «طابور العرض» لإيواء الفقراء الذين يعيشون طويلا بما يكفي لأن يصلوا إلى الشيخوخة.

لكن هيركومر نفسه نظر إليها ـ بشكل أساس ـ على أنها لوحة عن الشيخوخة. في رسالة من العام ١٨٧٦ أخبر هيركومر عمه في أميركا أنه قد بدأ العمل على لوحة (توأم) للوحة «طابور العرض» (Saxon Mills, 1923: 97). وطور لوحة المساء من لوحة النقش الخشبي «الشيخوخة: دراسة في اتحاد ويستمينستر» التي نشرها على صفحتين في جريدة غرافيك في السابع من أبريل ١٨٧٧.

والملاحظ أن التأثير البصري المباشر «للمساء» أخفت بكثير من «طابور العرض». فالأحمر القرمزي في الملابس الرمزية لمتقاعدي شيلسي له تأثير أكثر دفئا من نزيلات الملجأ من الإناث المتسربلات بالأسود وقلنسواتهن البيضاء. إن منظور اللوحة عبارة عن أرضية مسرح تنحدر للأسفل باتجاه المشاهد، بحيث إن إطار اللوحة يعادل قاعة المسرح. وكل المشهد القاتم مضاء بنور خافت من خلال نافذة كبيرة غير مغطاة بستارة في أقصى الزاوية اليسرى، مجموعة من الشخوص المنحنية التي لا يمكن تمييز ملامحها تجلس في البعد، واثنتان أخريان تمشيان بترنح تستند كل منهما إلى الأخرى، متجهتين نحو مقدمة اللوحة وعلى مساحة كبيرة من مقدمة اللوحة، مضاءة بشكل مسرحي من الأسفل، ست نساء متقدمات في العمر ينخرطن في العادة النسوية التقليدية من الخياطة والقراءة، لكن ملامح وجوههن الغائرة فاقدة الأسنان لا تخفي تفرد كل وجه منهن، الأمر الذي ميز كذلك ما رأينا لوحة «طابور العرض». ويوضح تجاور الشباب والشيخوخة بشكل رمزي مقتضب وجريان السنين في أقصى يمين اللوحة، حيث تساعد امرأة شابة وجذابة النسوة الأكبر سنا في خياطتهن. من خلفها على الحائط تتدلى مستنسخة من لوحة بيتي Betty لوك فيلدز L. Fildes لامرأة شابة وجميلة تحلب بقرة، وهي لوحة شهيرة في تلك الأيام، وعرضت للمرة الأولى في الأكاديمية الملكية في العام ١٨٧٥.

في تأليفه لهذه اللوحة «التوأم» لطابور العرض، لم يقصد هيركومر أن يعبر عن وجود أي فروق واضحة بين الجنسين في شيخوخة الرجال والنساء، لكنه عقد مناظرة ذات دلالة بين تجربتين مختلفتين في حياة الفقراء تتميز كلتاهما بسمات الصراع الباسل. كل من النساء في الملجأ والرجال من متقاعدي شيلسي قد «قاتلوا الحرب ببطولة»، وملامحهم تحمل علامات صمودهم.

ومما يؤسف له ـ بالنسبة إلى هيركومر ـ أن الجمهور لم يتفاعل بالدرجة نفسها من التهليل الذي حيا به «طابور العرض»، والذي رسخ مكانته كواحد من أكثر الفنانين المحتفى بهم في بريطانيا الفيكتورية، ولا شك في أن هذا الالتباس في رد فعل الجمهور من الموضوعات التي تثير اهتمام دارسي الشيخوخة. أما استقبال النقاد لـ«المساء» في الأكاديمية الملكية، فقد كان أقل ترحيبا مما تمناه هيركومر. المشكلة كانت عدم تقبل تفكير ذلك الزمان صراحة، رغم أن التصوير كان واضحا ومتعاطفا مع الملجأ على أنه الاستراحة الأخيرة للمشردين. ففي جو الأكاديمية كانت الشيخوخة، كموضوع فني، أقل تقبلا مما صادفه عندما كانت موضوعة في مواقع وسياقات أخرى أكثر استساغة واحتراما مثل المستشفى الملكي في شيلسي.

لكن من وجهة نظري لم يكن انعدام الحماس الواضح تجاه لوحة المساء لمجرد أن الأخير موضوع في بيئة موصومة اجتماعيا، هي الملجأ. فهناك أيضا التعقيد الإضافي لعوامل الجنس التي يجب أخذها في الاعتبار. إذ طالب مؤرخو الفن النسويون بدراسة أكثر تمعنا في الازدواجية الواضحة ضد النساء من كل الأعمار في الرسم الفيكتوري (Cherry, 1993). رسم هيركومر لشيخوخة الجنسين كان أمرا غير عادي، إذ لا توضع الجدات في الرسومات الفيكتورية في بريطانيا عادة مع المشردين في الملجأ. بل يصوَّرن في العادة في مشاهد عائلية ـ الكوخ الريفي هو المفضل ـ حيث يستمررن في العمل بجدارة في توفير الدعم العائلي لتربية الأطفال، وتقديم المشورة، والطبخ والخياطة. أما المحاربون المسنون في «طابور العرض» فكانوا بالتأكيد فقراء يستحقون الإحسان. لكن جمهور العصر الفيكتوري كان ينظر إليهم على أنهم رجال يستحقون ذلك الإحسان، لأنهم خاطروا بأجسادهم في الصراع الوطني. لذا كان ينظر إليهم على أنهم يستحقون عطف أولئك الأوفر حظا منهم. بعبارة أخرى، كان ينظر إلى أجساد المسنين ليس فقط بناء على القيم الأخلاقية لمواقع معينة مثل الملاجئ، وإنما كذلك تبعا لأعراف معينة حول السلوك المناسب لكل جنس. وسواء قصد هيركومر ذلك أم لا. فإن مشهد كنيسة المستشفى الملكي الذي يشبه بيت العائلة، يخلق انطباعا عن الشيخوخة كعملية أخلاقية، نتائجها معروضة ـ كما توحي ملامح الوجه ـ على وجوه أفراد الحشد. والحقيقة أن الموقع المادي لصور الشيخوخة هو الذي يدعم الاختلافات في التفسيرات الأخلاقية للرموز المادية لعملية التقدم في السن.

تعقيدات الاستجابة

أوردنا في ما سبق حجج المؤرخين الحاليين الذين يدعون أن ما نطلق عليه اليوم اسم «الثقافة الفيكتورية» كان أكثر تعقيدا وتنوعا، مما قد تفترضه وجهة النظر النمطية للحقبة. ويشهد على صحة هذه الحجج أنه على الرغم من استجابة الجمهور السلبية والناقدة عموما لـ «المساء» كان هناك في الواقع مشاهدون معاصرون وجدوا أن تصوير الشيخوخة في تلك اللوحة لم يكن فقط يبعث على التعاطف، بل إن هيركومر قد رسم صورة إيجابية للرضا في أواخر الحياة.

وقد استشعر بعض النقاد من تلك الفترة ـ أو ما يقاربها ـ مثل بالدري (Baldry, 1901: 53) الصفة «العالمية» التي أمل هيركومر أن يعبر عنها في صوره للشيخوخة بوصفها «ملاحظات لأساليب أبناء العصر الحديث»، وأنها تصور «أحداثا درامية في حياة الإنسان لا ترتبط بتاريخ أو مرحلة معينة». من هذا المنظور (1901: 54)، أظهر الفنان مستوى من التعاطف مع المسنين، الذكور والإناث على السواء مما أفصح عن:

> معنى أعمق لبورتريهات مثل «والدي وأطفالي» My Father and my Children، «بناة منزلي» Makers of my House (لوحات أخرى من رسم هيركومر)، وكذلك العديد من دراسات أنواع الشيخوخة التي رسمها. في كل هذه الأعمال أظهر بجلاء أن اختياره للموضوعات كان محكوما بشيء أكثر من مجرد حب المشهد التصويري، وقد كساها كلها بطابع من المشاعر النقية وغير المتصنعة بحيث تكون قادرة على إقناع كل من هو حساس للتأثيرات الإنسانية الأكثر نقاء.

وسوف نستعرض في ما يلي ظاهرة تعقيد الأحكام والاستجابات المحتملة. فلدينا ـ من ناحية ـ رفض نقدي «للمشهد التصويري»، فمن المفارقة الساخرة أن هذا الرفض كان الصفة المميزة التي أدت إلى شهرة لوحة واكر «المرفأ» والتي كانت ـ مثلها مثل لوحة «المساء» ـ صورة للاستراحة الأخيرة للحياة على الأرض لمجموعة من المسنين المعوزين، وقد انتقد بالدري نوعية «المشهد التصويري» لأنها لامست الزوايا الحادة للواقع المعيش.

وعلى الناحية الأخرى تجرى عملية مختلفة، فقد كانت الواقعية في الرسم في تفسير بالدري مقبولة، ليس بوصفها رغبة في إعادة تقييم راديكالية للفقر والاستبعاد الاجتماعي، ومحفزة للانخراط سياسيا مع عالم مبني على الظلم وعدم المساواة، بل بوصفها قمة للشيخوخة الجليلة بتقبل المتطلبات التقليدية للموقع الاجتماعي الحتمي لكل فرد، وفي رأي بالدري (55 - 54 :1901). لم يكن شخوص هيركومر:

> يحتجون بعنف دراماتيكي ضد النظام الاجتماعي الذي يسحقها... فهم يعانون وكانوا يعانون دوما، لكنهم تقبلوا قدرهم بشجاعة واعية، وقد خاضوا معركتهم دون تساؤل عن صحتها أو خطئها... فهم يستمدون كرامتهم من الوعي بأنهم قد قاموا بأمانة بما عهد إليهم، وأنجزوا مسؤولياتهم بعزم، سواء كانت صغيرة أو كبيرة، تلك المسؤوليات التي فرضها عليهم كعبء حتمي مصير لا قبل لهم بالتأثير فيه.

نحن هنا بصدد تقبل لـ«واقعية» لوحات هيركومر تنظر لتصويره «الواقعي» للمسنين من الفقراء ليس على أنه احتجاج ضد الظلم الاجتماعي بل كتعبير عن كل من الإذعان الاجتماعي نيابة عن الأشخاص المصورين، ونبل المسنين الذين قبلوا قدرهم في الحياة، الذي كان واضحا أنه قدر صعب. وبالنسبة إلى شخص بعقلية بالدري (1901:55) كان التصوير الفني لمثل هذا القبول أفضل كثيرا من الإثارة الدنيئة للصراع الفعلي مع الظروف.

فقد يكون التصوير «الواقعي» للشيخوخة أهلا للثناء، لكن فقط إذا كان يقودنا إلى استنتاجات تسمح للمشاهد بأن يحيد عن الأسئلة الصعبة للتنظيم الاجتماعي والمسؤوليات السياسية. ومن شأن الانتباه إلى مثل هذا النقد. أن يمكننا من إعادة بناء الموجة المعقدة من الأفكار المعلنة والمسكوت عنها، بل إنه حتى لم يكن مسموحا بأن تخطر على البال في مثل هذا المناخ الثقافي، في حين أن ردود أفعال الفيكتوريين على تصوير التقدم في العمر في اللوحات كانت معقدة، مثل أي مجموعة أخرى من النزعات والتوجهات، إلا أنه كان لها نواحي قصورها ونقاطها التي لا تقبل المراجعة بأي حال.

الخاتمة

تناولت في هذا الفصل مختارات من اللوحات الفيكتورية حول الشيخوخة. فقدمت تحليلا سعى إلى تعيين موقعها في الوسط الثقافي المحيط بإنتاجها واستقبالها. ومع أن مؤرخي الفن وعلماء الاجتماع وغيرهم كانوا يقومون بعمليات مشابهة على أنواع مختلفة من الفن لفترة طويلة، إلا أن خصوصية منهجي من حيث تأمل الأمور في سياقها العام قد أتاحت الانتباه إلى كيفية فهم اللوحات محل البحث من قبل مبتكريها، أو من قبل «الجمهور عامة» أو من قبل نقاد العصر، وبينت كيف أن تفكير كل هذه الفئات من الفاعلين الاجتماعيين واستجابتهم للعمل محل البحث، قد وضح هدفي الرئيس من البحث، أي المواقف نحو الشيخوخة في بريطانيا في الحقبة الفيكتورية وهكذا تقدم هذه الورقة مجرد مختصر لما يمكن الاضطلاع به مع المواد المتاحة لي. لكني أرجو أن أكون قد وضحت الطرق التي يتمكن بها علماء الاجتماع من استخلاص المعلومات حول بعض الأعمال الفنية والفنانين، فضلا عن النقد التاريخي لهذه الأعمال والشخوص، كي نبدأ في التوصل إلى مجموعة معينة من المواقف والنزعات المميزة لأناس ماتوا منذ زمن بعيد. وعلى الخصوص، أفضتُ حول تجربة هوبرت فون هيركومر من حيث تفاوت استجابة الجمهور لعمليه الرئيسين حول الشيخوخة، لأني أعتقد أن هذه الحالة تستطيع أن تزودنا ببعض الإشارات حول الفروق الدقيقة في التوجهات الاجتماعية نحو الشيخوخة خلال تلك الحقبة. ومع أنه لا جديد في الادعاء بأن الأعمال الفنية تستطيع أن تقدم لنا ميزة استبصار طبيعة زمان ومكان معينين، إلا إن ما سعيت إلى الاضطلاع به في هذا الفصل هو تقديم بعض طرق قيام علماء الاجتماع بمثل هذا الاستبصار العام في «الأعمال»، وبصفة خاصة التأكيد على كيف أن كلا من الأعمال «في حد ذاتها» والاستجابات المعاصرة لها يمكنها أن تقدم لنا صورا ذهنية يصعب الوصول إليها من دون ذلك.

ومن المقنع تماما على أي حال، الادعاء بأن الأعمال التي ناقشتها تقدم لنا مشهدا تصويريا سوسيولوجيا مذهلا عن الشيخوخة كما كان ينظر إليها، وكما كانت موجودة بالفعل في العالم الفيكتوري.



9

نشوء وسقوط

«دار» الفيلم الفني

أندرو تودور

مقدمة

إذا نظرنا من الخارج إلى مفهوم «الفيلم الفني» Art movie فسوف يبدو مفهوما غريبا. ففي الخطاب اليومي لا نتكلم عن «الرواية الفنية»، أو «اللوحة الفنية»، أو «الموسيقى الفنية»، فالأدب والرسم والموسيقى ينظر إليها عادة على أنها فنون في حد ذاتها. وإن اختلفت أنواعها في القيمة والنوعية، وتوصف بأنها «جيدة» و«رديئة» و«رفيعة» و«عامة»، و«جادة» و«شعبوية»، إلا أنها جميعها تظل ـ اصطلاحا ـ جزءا من المجال الأوسع للأشكال الفنية المقبولة. لكن هذا لا ينطبق على الفيلم ويتطلب البحث عن كيفية نشوء هذا الاستعمال الغريب طرح السؤال الأكثر أهمية حول التشكل التاريخي والاجتماعي للسينما كفن: «الفن السابع» كما كان يدّعي

«في ثقافة دور السينما متعددة الشاشات، أصبح الفن هو التجارة، وغدا الفيلم الفني منتجا آخر ـ ذا بيئة ثانوية جانبية ـ على رفوف السوبر ماركت الثقافي»

المؤلف

المبشرون بها. مثل هذا الموضوع يذكرنا على الفور ببورديو لأنه فحص تكوين مجالات الفن المختلفة في سياقات متباينة أكثر مما فعل أي عالم اجتماع آخر (Bourdieu et al., 1990; Bourdieu, 1992 [1979], 1993a, 1996 [1992]; Bourdieu and Darbel, 1991)، ومع ذلك فإن ملاحظاته حول الفيلم جاءت متناثرة وثانوية، فهو لم يتناول في أي من دراساته السينما في ذاتها. لذا فإن ما يلي يمكن وصفه ـ بتروٍّ ـ بأنه مخطط لتحليل يحتذي أسلوب بورديو للتأسيس التاريخي للفن السينمائي. يحتذي تفسيري هذا ـ بالذات ـ اهتمام بورديو بعمليات التكريس (أو الاعتراف)، وإضفاء الشرعية والاستقلالية في تشكيل المنتجات الثقافية كفن (Bourdieu, 1993a, 1983a, 1996 [1992]). وليس هذا مقام محاولة مدح أو انتقاد منجزات بورديو في تصوير ديناميات «الحقل الفني». لكن من الضروري تقديم بعض مصطلحاته ـ ولو بشكل مبسط ـ تمهيدا لتحليلنا هنا. ففي رأي بورديو أن حقول الإنتاج الثقافي هي دوما مواقع للصراع. وتوجد مثل هذه الحقول في إطار الحقل الأوسع للقوة، لكنها تصير إلى تطوير درجات متفاوتة من الاستقلالية عنه. لذا فإن القضية موضع هذه الصراعات هي الشرعية: «احتكار القوة التي تكرس المنتجين أو المنتَجات» (Bourdieu, 1993a: 42). ومن خلال مثل هذا التكريس تُعيّن حدود الحقل، حيث تسعى العناصر المؤثرة التي تتميز بامتلاك أشكال متباينة من رأس المال الرمزي وتحتل مواقع متباينة ضمن الحقل، ومن خلال النظام العام من النزعات (الطابع الثقافي)، الذي تشربته هذه العناصر لترسيخ تميزها. ومُفتاح هذه العملية هو إنتاج قيمة العمل. «ما ينتج قيمة العمل الفني ليس هو الفنان، بل حقل الإنتاج كعالم من الاعتقاد ينتج قيمة العمل الفني كعمل يدفع إلى توليد الاعتقاد بالقوى الابتكارية للفنان» (Bourdieu, 1996 [1992]: 229). وتشترك مجموعة من العناصر المؤثرة والمؤسسات في خلق مثل هذه القيمة، وأي فهم سوسيولوجي للمجال يجب أن يلتفت إلى الأنشطة التي ينخرط فيها هؤلاء جميعا.

من الطبيعي أن يوجد الصراع حول الشرعية في كل الحقول. لكن حقول الفن تمتاز بالتأثير الفعال لمبدأين من «مبادئ الترتيب التراتبي» أولهما ـ مبدأ التبعية «لصالح أولئك الذين يسودون على الحقل اقتصاديا وسياسيا (مثلا الفن البورجوازي) في حين أن «مبدأ الاستقلالية» (الذي يُمثله بورديو في

العادة على أنه «الفن للفن» ويعرفه المدافعون عنه بأنه «قدر من الاستقلالية عن الاقتصاد، ورؤية الفشل المؤقت كعلامة على الانتخاب، والنجاح كعلامة على التسوية» (Bourdieu, 1993a:40). هذه المبادئ ليست متأصلة في الحقل لكنها ثمرة تطورات تاريخية واجتماعية تصير ـ في مجمل تطورها في العصر الحديث ـ إلى بناء الحقل كما لو كانت متأصلة فيه، إذن التضاد بين الفن والتجارة هو حدث تاريخي مُحدد وليس انعكاسا للجوهر الجمالي، بغض النظر عن مدى ظهوره لنا بأنه كذلك. ويتناول بورديو (١٩٩٦ [١٩٩٢]) ـ بقدر من التفصيل ـ نشوء وتأسيس هذه المبادئ في مجال الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر. ولكي يحقق ذلك استخدم التمييز بين هذين المبدأين فاستخدم الأول كمحور أساس لتعريف المساحة التي تعمل من خلالها حقول الإنتاج الثقافي، أما المحور الثاني فهو درجة التكريس. عند أي نقطة من الزمن، يمكن تحديد موقع الأعمال والفاعلين والمؤسسات من زاوية التبعية/ الاستقلالية ومن حيث ارتفاع درجة التكريس أو انخفاضها، ومع مرور الوقت، يتغير الموقع على هذه «الخريطة» وتظهر عناصر معينة وتختفي أخرى. لكن يظل من الممكن دوما رسم العلاقة بينها، وبذا ينجلي «المنطق الذي يعمل الحقل» وفقا له.

والمشروع الذي يهمني في هذا المقام هو: محاولة رسم خريطة بزوغ مجال الفن السينمائي وفقا لمبدأي بورديو ودور مؤسسات التكريس المهمة تاريخيا. ولأن هذا السياق المؤسساتي هو بؤرة تركيزي أساسا، فلن أركز على السمات النصية والجمالية للأفلام، فالجدير بالاهتمام هو كيف يصير الناس إلى اعتبار بعض المنتجات على أنها فن، وليس بناء على المنتجات في حد ذاتها. وفي التطبيق سوف أركز بشكل محوري على مجال الفن السينمائي كما تشكّل في بريطانيا، على الرغم من أن هناك ما يبرر النظر في التطورات التاريخية المماثلة في أماكن أخرى. مثلا يستنبط نيل (Neal, 1981) نمطا للتطور في التجارب الفرنسية والألمانية والإيطالية، ومع أنه لا يعالج القضايا نفسها التي أتناولها هنا بشكل مباشر، فإن ثمة تشابها في التتابع التاريخي.

من الملائم لغرض هذه الدراسة تقسيم هذا التاريخ إلى ثلاث مراحل أولاها ـ تغطي بشكل عام السنوات ما بين الحربين ـ وأفضل وصف لها مرحلة التكوين، حيث كان المحور الرئيس للصراع فيها هو مكانة الفن

السينمائي كفن. المرحلة الثانية ـ تشمل خمسينيات وستينيات القرن العشرين ـ هي مرحلة «التأسيس» التي تتسم على وجه الخصوص بنشأة نوع فني متميز هو تكوين «الفيلم الفني». في المرحلة الثالثة ـ منذ سبعينيات القرن العشرين وما تلاها تعرض فيها تكوين الحقل لتغيرات بطرق متباينة لم تكتمل بعد. وفيما يلي سأتناول كل مرحلة على الترتيب، مركزا الاهتمام على المرحلة الأولى وهي مرحلة التكوين الحاسمة.

التكوين (١٩١٨ ـ ٣٩)

إن وضع بؤرة التشكيل الرئيسة للفيلم كفن في سنوات ما بين الحربين، يجب ألا يؤخذ على أنه يعني أن السؤال عن المكانة الفنية للفيلم لم تُطرح في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى. فكما يبين باوزر (Bowser, 1990: 191-215; 255 - 72) بعد أن شاعت الأفلام الطويلة في الصناعة الأمريكية بعد العام ١٩٠٩، تزايدت فرص تسويق موضوعات أكثر «ملاءمة» بالنسبة إلى «جمهور الطبقة المتوسطة الطامح إلى الرقي» (ibid.: 256). ويمكن القول إن الجذور الشعبية للسينما ترجع إلى مسارح النيكلوديون (*) وإلى الفنانين الاستعراضيين المتجولين، لكن ما كادت الأفلام متعددة البكرات ودور العرض السينمائي المؤثثة بفخامة توجد حتى اشتد الإغراء للإعداد لجمهور ذي توجهات أكثر «فنية» وأصبح لا يقاوم. في هذا السياق، ينقل باوزر عن كتابات لويس ريفز هاريسون L. R. Harrison في المجلة النقابية «عالم السينما» في يونيو ١٩١٣: «إن صنع الأفلام السينمائية وعرضها يبدوان أنهما يشكلان ما سمحت لنفسي أن أطلق عليه مصطلح «الفن الجديد» (ibid.: 225). بعد سنتين، تغلبت على نبرته الاحتمالية نغمة تبشيرية ثورية تعد من أشهر الكتابات المبكرة الداعمة للفيلم كفن وذلك في مقالة فاشيل ليندزي (**) V. Lindsay (2000) [1915] فن السينما. بالنسبة إلى ليندزي كان الفيلم «فنا رفيعا» بغض النظر عن كونه يعتمد في الأساس على الإنتاج الصناعي.

(*) النيكلوديون Nickelodeon: المسارح المبكرة التي كانت تعرض الأفلام مقابل رسم دخول يساوي خمسة سنتات، ومن هنا جاءت التسمية: Nickel أي خمسة سنتات، وodeon نوع من المسارح اليونانية القديمة أصغر من المسارح المدرجة ومغطى بسطح [المترجم].

(**) فاشيل ليندزي Vachel Lindsay (1879-1931): شاعر أمريكي تجول في الولايات عارضا قصائده مقابل أجر السكن، حتى صار يعرف بشاعر السهول المتجول Prairie Troubador [المترجم].

طبيعي أن الفن يحتاج إلى فنانين، وفي السياق الأمريكي كان غريفيث (*) D.W. Griffith أول من كرّس كفنان. فحتى قبل ظهور فيلم «ميلاد أمة» في ١٩١٥، لاقت مهارته وإبداعه التقني اعترافا واسعا في الوسط الجديد، ومن بعد ذلك الفيلم، عززت مكانته على أنها الشخصية الإبداعية الأولى في عالم السينما، في البدء في أميركا ومن ثم عندما وصل الفيلم إلى أوروبا، عبر العالم المتعطش لاستهلاك الأفلام. ففي مقالته التلخيصية المؤثرة في ١٩٣٩ حول مكانة السينما الأمريكية يومها، سجل لويس جاكوبس (**) (L. Jacobs, 171) ([1939] 1968) أن «ميلاد أمة» والفيلم الذي تلاه «التعصب» (***) (١٩١٦) «كسبا للشاشة حقها في أن ترقى إلى مرتبة الفن». لكن أوروبا ما بعد الحرب هي التي عرفت النضال لتأسيس السينما كفن في صورته الأكثر قوة، وكان ذلك في جانب منه يمثل محاولة لمقاومة هيمنة هوليوود الاقتصادية والثقافية (cf. Neale, 1981)، وهو من ناحية أخرى ثمرة للتقاليد الفكرية والسياسية المختلفة السائدة وقتها في أوروبا.

لذا مع حلول ١٩٢٠ في فرنسا، كان ريتشيوتو كانودو (****) R. Canudo قد أسس «نادي محبي الفن السابع»، الذي تبعته نواد أخرى مثل «نادي سينما فرنسا»، و«المنبر الحر للسينما»، وسينمات متخصصة ـ كل في وقتها ـ من النوع الذي سيطلق عليه في ما بعد «دور الفن» Arthouses ـ ربما أكثرها شهرة «مسرح دوفوكلومبيه». في باريس، وبعد ذلك بقليل بدأت العملية نفسها في بريطانيا. ومن المتفق عليه عموما أن اللحظة الحاسمة في مرحلة التكوين في أوروبا كانت تشكيل «جمعية الفيلم» في ١٩٢٥، وكان إيفور مونتاغو (*****) I. Montagu هو العنصر الفاعل الرئيس. نجح مونتاغو ذو الحادية والعشرين من العمر ـ عقب رحلة إلى ألمانيا

(*) دي دبليو غريفيث (1875-1948) David Llewelyn Wark Griffith : مخرج أفلام أمريكي أشهر أعماله فيلم «ميلاد أمة» The Birth of a Nation الذي عرض في العام ١٩١٥. هذا الفيلم الصامت من الأفلام المهمة في تاريخ السينما بسبب التقنيات الجديدة التي استخدمت فيه. ويدور حول تاريخ التمييز العنصري في الولايات المتحدة [المترجم].

(**) لويس جاكوبس Lewis Jacobs: كاتب سيناريو ومنتج أفلام ومصمم أفلام، ومصور فوتوغرافي [المترجم].

(***) التعصب Intolerance: فيلم صامت عرض في العام ١٩١٦، ردا على احتجاجات النقاد على المحتوى العنصري في فيلم غريفيث السابق «ميلاد أمة». ويدور حول عدم تحمل الناس لآراء الآخرين [المترجم].

(****) ريتشيوتو كانودو (1879-1923) Ricciotto Canudo : مفكر سينمائي إيطالي، قضى معظم حياته في فرنسا. ويعد أول منظر للفن السينمائي [المترجم].

(*****) إيفور مونتاغو (1904-1984) Ivor Goldsmid Samuel Montagu : مخرج بريطاني. وكاتب سيناريو ومنتج أفلام وناقد [المترجم].

لتغطية صناعة السينما الألمانية لحساب جريدة التايمز، وبعد لقاء بالمصادفة مع الممثل هيو ميلر H. Miller في رحلة العودة ـ نجح في أن يجمع بين بعض الأطراف المهتمة الذين سيشكلون مجلس التنظيم الجديد;[1923]) (Montagu, 1980) (Montagu, 1970: 268, 272-81, 319-26; Montagu, 1972 Samson, 1986). وقد ضم ـ بالإضافة إلى مونتاغو وميلر ـ النقاد السينمائيين إيريس باري I. Barry ووالتر ميكروفت W. Mycroft، وسيدني بيرنستين S. Bernstein الذي كان وقتها منظما لعروض الأفلام السينمائية ومالكا لسلسلة دور عرض غرانادا Granada، والنحات فرانك دوبسون F. Dobson، ومنتج الأفلام أدريان برونل A. Brunel.

من الواضح إذن أن المؤسسين كانوا من أنتلجنسيا الطبقة المتوسطة وكذلك كان الجمهور الذي يستهدفونه، كما صادف هذا التأسيس إعجابا اجتماعيا من بعض «المتميزين» و«العظماء» الذين كانوا من أوائل الأعضاء مثل: أتش جي ويلز H.G Wells، وجورج برنارد شو G.B. Shaw، وجوليان هكسلي (*) J. Huxley، وجيه بي اس هالدين (**) J.B.S. Haldane، وجون مينارد كينز (***) J. M. Keynes، وإلين تيري (****) E. Terry، وجون غيلغود (*****) J. Gielgud، واللورد ديفيد سيسيل (******) L.D. Cecil، ومجموعة أخرى من بينهم مخرج أفلام شاب اسمه ألفريد هتشكوك (*******) A. Hitchcock. وقد حذت الجمعية حذو جمعية المسرح (********) في العمل وفق نظام العضوية فكانت

(*) سير جوليان سوريل هكسلي (Sir Julian Sorell Huxley (1887-1975 : عالم أحياء بريطاني معروف بتقديم الأعمال العلمية للقارئ العام. وكان أول رئيس لليونسكو في العام ١٩٥٨ [المترجم].

(**) جيه بي اس هالدين (J.B.S. Haldane (1892-1964 : عالم وراثة وأحياء بريطاني ومؤسس علم تحسين النسل [المترجم].

(***) جون مينارد كينز (John Maynard Keynes (1883-1946 : عالم اقتصاد بريطاني ترك أثرا كبيرا في الاقتصاد الحديث [المترجم].

(****) إلين تيري (Ellen Terry (1847-1928 : ممثلة مسرح بريطانية [المترجم].

(*****) جون غيلغود (John Gielgud (1904-2000 : ممثل بريطاني يعد واحدا من أفضل الممثلين في تاريخ بريطانيا [المترجم].

(******) اللورد ديفيد سيسيل (Lord David Cecil (1902-1986: أرستقراطي بريطاني وباحث أدبي [المترجم].

(*******) سير ألفريد هتشكوك (Sir Alfred Joseph Hitchcock (1899-1980: مخرج أفلام مؤثر ابتكر العديد من التقنيات في أفلام التشويق والجريمة [المترجم].

(********) جمعية المسرح Stage Society: جمعية أسست في العام ١٨٩٩ لتناهض الأعمال التجارية التقليدية المقدمة على المسرح. وكانت تقدم عرضا خاصا كل يوم أحد يتألف من مسرحية تجريبية لم ترخص بعد من اللورد شامبرلين. وقد استغل الأعضاء عروض يوم الأحد الخاصة للتخلص من القيود الرقابية للترخيص [المترجم].

أقل عرضة للقيود التجارية، وأكثر أمانا من الاهتمامات الرقابية للورد شامبرلين (*) L. Chamberlain. وكانت جمعية الفيلم تعرض الأفلام بعد الظهر من كل يوم أحد في نيوغاليري كينما (**) في شارع ريجنت بلندن، ولم تلق صعوبة في اجتذاب جمهور من المفترض أنهم ميسورو الحال، خاصة إذا علمنا أن العضوية في ذلك الموسم الأول كانت تكلف ثلاثة جنيهات، أو جنيهين أو جنيها واحدا، وقدلقيت إقبالا جماهيريا لدرجة أنها مع منتصف موسم العامين ١٩٢٨/١٩٢٩ اضطرت إلى إغلاق باب العضوية نظرا إلى اكتمال سعة المكان، وفي الموسم التالي نُقل العرض إلى المسرح الأكبر في تيفولي بالاس Tivoli Palace في منطقة ستراند، وقد استطاعت أن تعرض إجمالا ٣٩ فيلما ـ قصيرا وطويلا ـ خلال ثمانية برامج في الموسم الأول، بما في ذلك فيلم ليني «أعمال الشمع» (***) Waxworks (1924) في يوم الأحد الافتتاحي، وفيلم وين «راسكولينكوف» (****) (1923)، والنسخة الكاملة فيلم «حجرة د. كاليغاري» (*****) التي لم تعرض كاملة بعدها.

أشار البرنامج الثامن والأخير من الموسم الأول، في الحادي عشر من إبريل ١٩٢٦، إلى أن الجمعية «قد أسّست بهدف أن توفر لأعضائها الأعمال المهمة في عالم السينما التي يصعب الحصول عليها» (Film Society: 1972: 32). لقد كانت هذه العبارة صياغة دقيقة استخدمت فيما بعد في التلخيصات السنوية في كل سنة تالية، من دون أن تذكر لفظة «فن» أو تدفع بأي ادعاءات متعالية. ويصح القول أن الجمعية عرضت عددا من الأفلام التي كانت اهتماماتها «علمية» أو

(*) اللورد شامبرلين The Lord Chamberlain: أحد المناصب الرئيسة للخزانة الملكية في بريطانيا. ومن بين مهامه ترخيص المسرحيات في مدينة لندن وويستمنستر وبعض المناطق. هذه المهمة جعلته رقيبا على الأعمال المسرحية. وقد ألغي هذا الدور مع صدور قانون المسارح في العام ١٩٦٨ [المترجم].

(**) كينما ـ هكذا بحرف K ـ من لفظة kino التي تعني سينما في العديد من اللغات الأوروبية المعاصرة [المترجم].

(***) فيلم «أعمال الشمع» Waxworks (الاسم الأصلي بالألمانية: Das Wachsfigurenkabinett) فيلم رعب فانتازي. من إخراج المخرج الألماني بول ليني (1929-1885) الذي كان من كبار المخرجين الألمان ومن أتباع المدرسة التعبيرية expressionist [المترجم].

(****) روديون رومانوفيتش راسكولنيكوف Rodion Romanovich Raskolnikov بطل رواية «الجريمة والعقاب» لديستويفسكي. الفيلم من إخراج المخرج الألماني روبرت وين Robert Wiene (1880-1938) [المترجم].

(*****) يعد الفيلم الصامت «حجرة الدكتور كاليغاري» The Chamber of Dr. Caligari ـ أيضا من إخراج روبرت وين ـ معلما من معالم السينما التعبيرية الألمانية [المترجم].

«تقنية» أكثر منها «فنية»، لكن مادتها الرئيسة كانت تعد فنا بلا شك، على الرغم من عدم تحبيذ مونتاغو الظاهر للمصطلح، إذ كتب في ١٩٣٢ ربما بشيء من المكر أن اهتمامهم كان الفيلم «غير العادي»، مضيفا أنه «من الصعب إيجاد وصف جيد لسعانا. فصفة «فني» متعالية، وصفة «ثقافي» خطابية» (Montagu, 1980 [1932]: 105).

لكن تأمل برنامج جمعية الفيلم يدلنا على مدى واسع من السينما الأوروبية والسوفييتية وأحيانا اليابانية، التي تختلف من حيث الأسلوب والتصوير اختلافا واضحا عن المنتجات المميزة للسينما الأكثر تجارية في تلك الفترة، وعلى الرغم من أن جمعية الفيلم لم تلتزم خطا نقديا مميزا في ملاحظاتها المصاحبة للبرنامج - وإن كانوا يصدرون بعض الأحكام عرضا - فقد كان من الواضح وبلا أدنى شك أن السينما التي يفضلونها كانت تعد بالتأكيد فنا جديدا ومذهلا. ويتضح الدور الكبير الذي لعبوه في تكريس فن السينما بين ١٩٢٥ و١٩٣١ من العدد الكبير من الأفلام المدهشة التي عرضوها في هذه السنوات الست، والتي ستظل تعتبر شواهد تاريخية على فن الفيلم لعقود قادمة، من «راسكولنيكوف» (١٩٢٣) إلى «أم» (*) (١٩٢٦)، و«نوسفيراتو» (**) (١٩٢٢) إلى «مفترق الطرق» (***) (١٩٢٩)، و«الصدفة البحرية والكاهن» (****) (١٩٢٩) و«الأرض» (*****) (١٩٣٠)، وبذا قدموا العديد من الأفلام التي سوف تتخذها الحركة النقدية الرسمية مرجعية لها.

كما يتضح لنا من فحص برنامج جمعية الفيلم، أنه مع حلول منتصف ثلاثينيات القرن العشرين كانت سلطتهم كمؤسسة قيادية في عملية تكريس الفن السينمائي قد أخذت في الاضمحلال، بل إن مجلس الجمعية انقسم منذ ١٩٣٠ وما تلاها حول ما إذا كان يجب أن يستمروا أم لا. في تناوله لهذا

(*) فيلم «الأم» Mother (1926) مقتبس من رائعة مكسيم غوركي، يحكي نضال امرأة ضد حكم القياصرة خلال الثورة الروسية في العام ١٩٠٥ [المترجم].

(**) فيلم نوسفيراتو Nosferatu (لفظة رومانية بمعنى مصاص الدماء): فيلم صامت من روائع السينما الألمانية التعبيرية (١٩٢٢)، مقتبس من قصة مصاص الدماء الكونت دراكيولا [المترجم].

(***) فيلم «مفرق الطرق» Crossways: فيلم كوميدي يعرض مجموعة من الكوابيس [المترجم].

(****) فيلم «الصدفة البحرية والكاهن» The Seashell And The Clergyman/ La Coquille et le clergyman، فيلم فرنسي يتناول غرام كاهن بامرأة جنرال وصراعه مع نفسه [المترجم].

(*****) فيلم «الأرض» Earth: فيلم روسي أخرجه المخرج الأوكراني أولكساندر دوفزينوكو Olexandr Dovzhenko عن تمرد مجتمع من الفلاحين ضد اغتصاب مجموعة من الملاك لأراضيهم [المترجم].

الانقسام، لاحظ مونتاغو (1923] :107) 1980) أن حالة الجمعية من حيث: «الازدهار، نعم، الأعضاء، كثر. لكن عندما تستطيع أن ترى فيلما مثل «نقيب من كوبينيك» (*) في منطقة ويست إند، ومثل «إم» (**) و«توركسيب» (***) و«المليون» (****) في كل الأماكن، هل يستحق حقا أن نسأل أنفسنا هل لدينا أي مبرر للبقاء». في أواخر عشرينيات القرن العشرين، زاد عدد دور السينما في لندن المعدة لعرض نوعية أفلام جمعية الفيلم نفسها، وإن كانت خاضعة لقيود رقابية أكثر تشددا، يورد لو (Low, 1971: 34) قائمة تضم دور سينما هولبورن، وماربل آرش، ونيو غاليري، وسينما شارع شافتزبيري. ثم افتُتِحت سينما أكاديمي في شارع أكسفورد في العام ١٩٣١ بعرض الأفلام الفرنسية لمدة ستة أسابيع، ثم استمرت في هذا الدور المتخصص لما يزيد على الخمسين عاما، ثم تبعتها في العام ١٩٣٣ سينما إيفريمان في هامستيد، وبعد سنة أنشئت كورزون في بارك لين (Low, 1958: 16) وهكذا استتب الأمر لسينما «دار الفن» في بريطانيا.

في الوقت نفسه، انتشرت جمعيات الفيلم عبر بريطانيا: في أدنبرة وغلاسكو وبيلنغهام ومانشيستر وليدز وايبزويش وساوثهامبتون وفي العديد من الأماكن الأخرى، مستلهمة نموذج جمعية الفيلم في لندن. كما رَعى المعهد البريطاني للفيلم، المؤسس في العام ١٩٣٣، العلاقات مع حركة جمعية الفيلم الآخذة في الازدهار، كما أسس العديد من الفروع المحلية (Butler, 1971: 19 - 23)، كذلك أسس الاتحاد البريطاني لجمعيات الفيلم في العام ١٩٣٧. بموازاة هذا، تطورت أساليب ذات توجهات سياسية أوضح في عرض الأفلام. فأسست جمعية عمال لندن للأفلام في العام ١٩٢٩، وتبعتها جمعيات العمال للأفلام في جميع أرجاء البلاد. أما مونتاغو، الذي أصبح آنذاك عضوا في الحزب الشيوعي فقد انخرط

(*) فيلم نقيب من كوبينيك Captain from Köpenick مقتبس من مسرحية كارل زوكماير Carl Zuckmayer. عن إسكافي يحصل على بدلة عسكرية روسية فيرتديها وينتحل شخصية نقيب روسي، ويستولي على مقاليد السلطة في بلدة كوبينيك [المترجم].

(**) فيلم «إم» M فيلم جريمة ألماني من إخراج فريتز لانغ Fritz Lang [المترجم].

(***) فيلم توركسيب Turksib فيلم وثائقي سوفييتي عن بناء أول سكة حديد عبر القارة الآسيوية من تركستان إلى سيبيريا، يركز على الجوانب الوطنية وليس السياسية [المترجم].

(****) فيلم «المليون» Le Million فيلم موسيقي كوميدي فرنسي من إخراج رينيه كلير René Clair مقتبس من مسرحية من تأليف جورج بير Georges Berr ومارسيل غليماند Marcel Guillemand [المترجم].

بعمق في هذا المجال أيضا في كل من كينو Kino (منظمة يسارية التوجه للتوزيع)، ومع المعهد التقدمي للفيلم (Ryan, 1980. 1983). ولأنها كانت أكثر علنية سياسيا وفي الوقت نفسه أقل قدرة على ادعاء مبررات «فنية»، واجهت جمعيات العمال للأفلام العديد من الصعوبات مع الرقابة أكثر من جمعيات الطبقة الوسطى والجمعيات المحترمة وغير السياسية. لكنها واجهت هي الأخرى تضاربا ومشاكل محلية، وهو وضع لم تجر تسويته إلا في العام 1939 (Hardy, 1938; Low, 1985: 54 - 66; Willcox, 1990).

وهكذا شهدت ثلاثينيات القرن العشرين، استقرار الفيلم كفن، بمعنى أن أفرادا ناشطين ـ ومن ثم مؤسسات ـ شجعوا باطراد مبدأ سينما متميزة فنيا، ينتجها أفراد من الفنانين، وتعرض عبر منافذ عرض متخصصة، بالإضافة إلى ذلك غدت المعايير العامة لتعريف الفن السينمائي جزءا من لغة الحديث العام، وانعكس اثنان من أهم هذه المعايير ـ التأليف ودرجة الاستقلال عن الضغوط التجارية ـ في كل من الكتابات المؤسساتية والنقدية في تلك الفترة. منذ البداية، أدرجت برامج جمعية الفيلم دوما اسم المخرج مع عنوان الفيلم، ومن دون أي تردد نظرت إلى المخرج بوصفه المؤلف الحقيقي للعمل. وطرحت المناظرات حول المسؤوليات الجمعية في مقابل الفردية في صنع الفيلم في الكتابات المتخصصة، وحسمت في النهاية لمصلحة تأكيد السلطة العليا للمخرج. ردد الجميع تقريبا صدى صيحة سبوتيسوود Spottiswoode (1935) في الإهداء الذي صدّر به كتابه الشهير جدا قواعد الفيلم Grammar of Film: «لمستقبل سينما المخرج».

كانت أيديولوجية «التأليف» ـ المحورية دوما في تعيين موقع الفنون في العصر الحديث ـ وثيقة الصلة بالحاجة لتبيان الاستقلالية النسبية للفنانين عن القيود التجارية، وهذه مشكلة حادة بالذات في وسط مثل الفيلم. في هذا «العالم من المعتقدات» ـ إذا استخدمنا عبارة بورديو ـ يتوقع من الفنان الحقيقي أن يسمو فوق مثل هذه الاهتمامات الضعيفة المغرية، ولا شك في أنه من شروط تكريسهم أن يكونوا قادرين على القيام بذلك، أما نظام الاستديو الذي أخذ ينتشر في هوليوود، فقد كان ينظر إليه على أنه معاد للطاقات الجمالية الكامنة للسينما بسبب تحويله عملية إعداد الأفلام إلى صناعة، كما أن من شأنه أن يقلص احتمالات الالتزام بالمبادئ والاستقلال

الفني. إذا كان الإيمان بفن الفيلم يعني العداء لهوليوود ـ حتى عند الاختلاف والتنازع حول نوعية الأفلام التي يمكن تصنيفها إيجابيا ـ فيجب ألا يعتقد أن معسكر الفيلم كفن كان موحدا في اهتمامه المشترك لتعزيز الفن السابع. حتى أن النظرة السريعة لكتب ومجلات ذلك الوقت تدلنا على وجود اختلاف كبير ضمن المعسكر الواحد بقدر الاختلاف مع أولئك الذين في خارجه.

منذ أواخر عشرينيات القرن العشرين حدث توسع ملحوظ في أعداد الإصدارات حول السينما، بالطبع كانت هناك مجلات حول المهنة منذ الأيام الأولى، لكنها لم تكن عموما تمتاز بالتزامها بمبدأ الفيلم كفن. وكان أول صوت إنجليزي لتلك الحركة مجلة كلوز آب Close Up ـ «المجلة الوحيدة المخصصة للفيلم كفن» كما نطالع على أحد أغلفتها الورقية من العام ١٩٢٨ (Donald et al., 1998: 8). هذه المجلة المنشورة في سويسرا والمسوقة عالميا ظهرت منذ ١٩٢٧ حتى ١٩٣٣، ويرى لو (١٩٧١: ٢٢) أن «أهميتها التاريخية عظيمة جدا على الرغم من محدودية توزيعها». وقد تبنت بالتأكيد آراء قوية، مناصرة السينما الألمانية والسوفييتية ومنتقصة من منتجات الصناعة الأمريكية والبريطانية ذات الطابع الأكثر تجارية. كذلك نظرت إلى نفسها على أنها تعزز الطليعية، بنشر أعمال غيرترود ستين G. Stein وماري راي M. Ray (Dusinberre, 1980: 35 - 7) بالإضافة إلى تشجيع إنتاج الأفلام المستقلة والتجريبية. ومما يؤكد بلا أدنى شك تبنيها لشعار «الفن للفن»، تلاحظ مقالتها الافتتاحية الأولى أنه «يجب أن يكون الفيلم من أجل الفيلم» (Danald et al., 1998: 40).

توقفت «كلوزآب» عن الصدور في العام ١٩٣٣، في الوقت الذي نشر فيه العديد من المجلات أو شرع في نشرها، سينما كوارترلي Cenima Quarterly بدأت عام ١٩٣٢، فيلم آرت Film Art «دورية عالمية لطليعة السينما»، ثم صارت تنشر تحت اسم فيلم Film منذ ١٩٣٣، مغيرة اسمها بعد العدد الثاني، ومع حلول ١٩٣٤ استحوذت المؤسسة البريطانية للفيلم ـ حديثة الإنشاء ـ على مجلة «سايت آند ساوند» Sight and Sound وأطلقت مجلتها للمراجعات: نشرة الفيلم الشهرية. أما الكتب حول «فن الفيلم» ـ التي نشر العديد منها في عشرينيات القرن العشرين (Low, 1971: 15 - 31) ـ فقد استمرت في الظهور في ثلاثينيات القرن العشرين. وربما يكون كتاب بول روثا

P. Rotha ـ الذي يغطي مدى واسعا ـ «الفيلم حتى الآن» The Film Till Now هو أكثرها شهرة، لكن أعدادا لا تحصى طفت على السطح خلال العقد: أكثرها جدارة بالاهتمام كتب آرنهايم (Arnheim, 1993) وسبوتيسوود (Spottiswood, 1935). ومن دون الدخول هنا في تفاصيل ـ تضيق عنها المساحة ـ يجب أن نوضح أنه مع حلول أواخر ثلاثينيات القرن العشرين ارتفعت أصوات مؤثرة لدعم حق الفيلم السينمائي في المكانة الفنية بالطبع، لم تكن هذه الأصوات متناغمة دوما وكثيرا ما سعت لتكريس مخرجين سينمائيين مختلفين وأفلام متباينة لبيان شرعية ادعاءاتهم. لكن، بغض النظر عن نوعية هذه الخلافات، كان تكريس كل من الفنانين والأعمال الفنية حيويا للعملية، كما كان كذلك تأكيد توافر قدر من الاستقلالية كأمر ممكن وجوهري في ابتكار فيلم فني.

دعوني الآن أحاول أن أرسم خريطة، حتى إن كانت انطباعية، لبعض الفاعلين المؤثرين، والأعمال والمؤسسات السينمائية التي شكلت مجال الفيلم الفني في سنوات التكوين.

المصطلحات الرئيسة في هذا الرسم التوضيحي مشتقة من بورديو (1993a: 49, 1996 [1992]: 113 - 40). المحور الأفقي يميز الدرجة التي يعتمد بها عنصر على المجالات الأخرى، خصوصا مجالات القوى السياسية والاقتصادية. وتتضمن العملية التي يشير إليها بورديو بالاستقلال والانتقال، من يمين الشكل إلى يساره، ومن التبعية إلى الاستقلال وهي سمة مركزية في تشكل الفنون في العصر الحديث. المحور الرأسي يعكس درجة التكريس في المجال ككل. ويعتمد هذا التمييز مثل كل هذه التمييزات على العلاقات بين الأجزاء المكونة له. لذا، بالنسبة إلى ما أطلقت عليه هنا مصطلح «جمهور نخبوي» فإن أحدث فيلم طلائعي يُعتمد كفيلم عالي الجودة، مع أنه يظل بالنسبة إلى عموم المجال خارج حدود المقبول. وفي الوقت الملائم، يتقدم العمل الطلائعي ـ وفي العادة يفعل ذلك ـ إلى أعلى الشكل داخلا في مجال التكريس الجماهيري. هذا مثلا كان مصير فيلم استراحة (*) Entr'acte الذي فجر خلافات عنيفة وإطلاق الشتائم عند أول عرض له في جمعية

(*) فيلم «استراحة» Entr'acte René Clair (1898-1981) الذي امتاز بحسه التقريري اللاذع. يحوي هذا الفيلم الدادائي -السوريالي القصير مشاهد لأناس يركضون بالسرعة البطيئة، أو أحداثا تحدث بالعكس، أو تصوير راقصي باليه من الأسفل [المترجم].

الفيلم في ١٧ يناير ١٩٢٦. كما يتذكر مونتاغو (35 - 334 :1970) «بدأ البعض بإطلاق صيحات الاستهجان، والآخر بالهتاف والتشجيع، وقف الناس وبدأوا يصرخون، آخرون هزوا قبضاتهم بل حتى الجالسين بجوارهم ـ لم أر أبدا جمهورا إنجليزيا بمثل هذا الانفعال». لكن خلال سنوات قليلة جدا غدا الفيلم واحدا من أساسيات فن السينما المعترف بها.

الشكل (١) حقل الفن السينمائي ١٩١٨ ـ ٣٩.

من الجماهير الأربعة المثالية ـ النمطية الموضوعة عند أركان الشكل. ربما كان «الجمهور البورجوازي» هو أقلها أهمية في هذه المرحلة. بالطبع انخرط جزء مهم من طبقة الإنتلجنسيا البورجوازية مع جمعية الفيلم، لكن بالنسبة إلى عموم الشرائح المتوسطة والعليا من الطبقة المتوسطة ظلت السينما شكلا شعبيا متدنيا يرتبط في العادة بالجمهور الشعبي (بروليتاريا). فحتى هذه المرحلة كان التكريس المؤسساتي للفيلم أو لمخرجي الأفلام لايزال ضئيلا نسبيا، مما يعكس أذواق المتحكمين بمجالي القوة والاقتصاد ونضالهم من أجل التميز. ولم تكن السينما قد حققت بعد درجة من التقبل الفني والاجتماعي اللازم لجعلها بؤرة تستحق تقدير الثقافة البورجوازية. بالطبع، حقيقة أن أحد جوانب الصراع لتأسيس الفيلم كفن تضمن إقناع السلطة القائمة بالأهمية الجمالية للسينما، وهي عملية لعبت فيها جمعية الفيلم دورا مؤسسا سيطور في ما بعد إلى أبعد من ذلك على يد المعهد البريطاني للفيلم الذي كان في توجهه أكثر قدرة على مخاطبة الفئات المستقرة اجتماعيا. لكن بالنسبة إلى ذلك التاريخ يجب علينا أن ننتقل إلى فترة ما بعد الحرب.

التأسيس (١٩٥٠ ـ ٧٠)

من طبيعة التكوين أن تكون عملياته أقل دراماتيكية من العمليات الدائرة تقليديا عندما يكون الحقل الفني في مسار التشكيل. مع حلول خمسينيات القرن العشرين، على الرغم من أن التبشير بفن الفيلم ظل واقعيا بما فيه الكفاية، فإنه بدأت تتوافر المصطلحات الرئيسة لتيسير فهم الفيلم كفن. وبذلك تشكلت المرجعية، وصيغ تاريخ جمالي وتحددت هويات كبار الفنانين. وهكذا توافرت اللوازم التنظيمية الصلبة لهذا العالم من المعتقدات. واطرد نمو حركة جمعية الفيلم بثبات من حوالي مائتين وخمسين جمعية في منتصف خمسينيات القرن العشرين، إلى أربعمائة عند نهاية العقد، وخمسمائة في أوائل ستينيات القرن العشرين، وسبعمائة وخمسين تقريبا مع حلول سبعينيات القرن العشرين (Butler, 1971: 178 - 80; BFFS, 2001)، وبدأت بنشر مجلتها الخاصة فيلم Film منذ ١٩٥٤. كذلك ازدهر المعهد البريطاني للفيلم. وعلى حين تحدد الهدف الرئيس للمعهد البريطاني للفيلم عند تأسيسه في العام ١٩٣٣ بأنه «استعمال وتطوير فن السينما كوسيلة للتسلية

والتعليم» (Butler, 1971: 17)، إلا أنه مع صدور «تقرير رادكليف» في العام ١٩٤٨ ـ الذي أعاد تعريف وظائف المعهد ـ أصبح ينتظر من المعهد أن «يشجع فن الفيلم ويطوره» (ibid.: 28). ولتحقيق هذه الغاية يكون توفير منافذ العرض مطلبا بارزا، ولما كان المعهد قد احتفظ بدار سينما كانت قد بنيت خصيصا لمهرجان بريطانيا الذي تغير اسمه إلى المسرح الوطني للفيلم في العام ١٩٥٢، فقد افتتحت رسميا بعد خمس سنوات. وازدهرت العضوية في ظل هذا التجديد، مرتفعة من ٢٢٦٦ عضوا في العام ١٩٥٠ إلى ٧٧٣٩ عضوا كامل العضوية و٣٢٣٩٠ عضوا غير كامل العضوية مع حلول العام ١٩٥٨ (ibid.: 28 - 9).

كذلك انعكس هذا العدد المتزايد ـ من جمهور الأفلام التي لا تعرض في العادة في دوائر عرض الأفلام التجارية في خمسينيات وستينيات القرن العشرين ـ في ارتفاع عدد سينمات دار الفن التي تعرض في برامجها مزيجا من بعض الأفلام القديمة المحببة وعددا من الأفلام «الفنية» باللغات الأجنبية، وأي فيلم يعتبر ذا طابع جنسي واضح. ومع حلول العام ١٩٦٣ كان الدليل الدولي للفيلم يورد ١٦ من مثل دور السينما المتخصصة هذه في منطقة لندن (Cowie, 1963: 233)، كما احتضنت كل من بقية المدن الكبرى واحدة على الأقل. على سبيل المثال احتفظت دائرة السينمات الكلاسيكية بعشر دور سينما خارج لندن في أوائل ستينيات القرن العشرين، وكانت تقدم برامج قديمة أو معادة. إضافة إلى ذلك طور الموزعون الصغار الذين تخصصوا في استيراد أفلام اللغات الأجنبية، من أشهرهم كونواسور Connoisseur وكونتمبوراري Contemporary، طوروا عملهم ليلاحقوا التزايد المستمر في الطلب. وكان هذا ذروة دار الفن ونتاجها المميز وأعني: الفيلم الفني.

كان صعود فيلم ـ في جانب منه ـ ثمرة للمحاولات الأوروبية لإعادة إحياء صناعة الفيلم الوطنية بعد الحرب العالمية الثانية، وبذلك تقاوم هيمنة هوليوود. ففي فرنسا وألمانيا وإيطاليا على سبيل المثال، تدخلت الدولة بأشكال عديدة لرعاية السينما الوطنية التي كانت متميزة مقارنة بالمنتجات التقليدية لهوليوود في تلك الفترة (Neal, 1981)، وبدلا من منافسة السينما الأمريكية تبعا لشروطها (وهي الاستراتيجية الفاشلة التي تبنتها صناعة الفيلم البريطانية) بحثت صناعات السينما الأوروربية عن أسواق جديدة، سواء محليا أو دوليا. وفي

بريطانيا ـ حيث لم يكن هناك إنتاج محلي من الفيلم الفني ـ في ما عدا بعض الاستثناءات، صار الاستيراد من أوروبا يشكل فعليا نوعا فنيا قائما بذاته: فئة خاصة من السينما، مؤسسة على توقعات معينة من «الجدية» و«العمق» والابتكار «الفني» الرسمي الذي ترسخ كجزء من مفهوم الفيلم الفني في سنوات ما بين الحربين. على أي حال تنوعت الأفلام التي احتمت بمظلة الفيلم الفني النوعي هذه ـ مثل أعمال أنتونيوني (*)، وبيرغمان (**) وبونيل (***) وفيلليني (****)، وغودارد (*****) وريسني (******) وتروفو (*******)، وفايدا (********)، وبقية المخرجين المحببين جماهيريا، لقد كانت متباينة بالطبع ـ ولكن يفترض أنها تشترك في نوع التحرر من القيود التجارية، ونوع من الجدية ذات الهدف الأخلاقي والجمالي، لقد كانت وريثة الأشكال السينمائية التي رعتها جمعية الفيلم، وكانت سينمات دار الفن موطنها.

ومن الناحية الاجتماعية ظل هذا التفضيل محصورا في الطبقة المتوسطة والمتعلمين تعليما عاليا نسبيا، أصبح إحدى الطرق التي تتمايز بها بعض الشرائح الطبقية التي تشكل ذوقها إلى حد كبير مع اتساع رقعة التعليم في فترة ما بعد الحرب، وتؤكد الدراسات العملية القليلة التي أجريت على جمهور دار الفن ـ على سبيل المثال حول مسرح ايليني في شامبين ـ وأوربانا Champaign Urbana في 1951-52 (Smythe et al., 1953)، أو المسارح الإقليمية البريطانية British RFT لاحقا في ثمانينيات القرن العشرين (Docherty et al, 1987) تؤكد أن التعليم العالي كان سمة مميزة لجمهور دار الفن. ومن غير المدهش إذن أن هذا الجمهور

(*) مايكل انجلو أنتونيوني Michelangelo Antonioni (ولد في العام ١٩١٢) مخرج أفلام إيطالي حداثي، تعد أفلامه ذات تأثير كبير في جماليات الفيلم [المترجم].

(**) أندرو بيرغمان Andrew Bergman (ولد في العام ١٩٤٥) كاتب سيناريو ومخرج أفلام وروائي أمريكي [المترجم].

(***) لويس بونيل بورتوليس Luis Buñuel Portoles (1900-1983) : مخرج مكسيكي إسباني المولد [المترجم].

(****) فيدريكو فيلليني Federico Fellini (1920-1993) : كان واحدا من أشهر المخرجين الإيطاليين في القرن العشرين وواحدا من أفضل المخرجين قاطبة [المترجم].

(*****) جان ـ لوك غودارد Jean-Luc Godard (ولد في العام ١٩٣٠) مخرج سويسري - فرنسي الأهم تأثيرا في الموجة الفرنسية الجديدة [المترجم].

(******) آلين ريسني (ولد في العام ١٩٢٢) مخرج أفلام فرنسي الأكثر شهرة [المترجم].

(*******) فرانسوا رولان تروفو François Roland Truffaut (1932-1984) : أحد مؤسسي الموجة الفرنسية الجديدة [المترجم].

(********) آندريه فايدا Andrzej Wajda (ولد في العام ١٩٢٦) مخرج أفلام بولندي وأحد أهم أعضاء مدرسة الفيلم البولندي [المترجم].

المتعلم والمتزايد كان يجد كذلك سندا قويا في ذلك التوسع الكبير في إصدارات كتب السينما ومجموعة أكثر «جدية» من مجلات الأفلام، حيث تنضم مجلة «الأفلام والتصوير» Films and filming الأقل نخبوية إلى مجلة «الصورة والصوت» في السوق العام، بالإضافة إلى مجموعة متباينة من العديد من «المجلات الصغيرة» المنشقة التي تطور خطوطا خاصة في النقد: من «التتابع» Sequence في أوائل خمسينيات القرن العشرين إلى «الفيلم» Movie في أواخر ستينيات القرن العشرين. لكن مع حلول ذلك الوقت، ظهرت صدوع في الموقف التقليدي من الفيلم الفني، وذلك مع سعي جيل جديد من النقاد والمخرجين لإعادة تقييم أوراق الاعتماد الفنية لسينما هوليوود. وسيحدد التحول في مفهوم فن السينما نهاية حقبة الفيلم الفني. لكن قبل الانتقال إلى ذلك، دعوني أرسم خريطة مرحلة التكوين بالمصطلحات الانطباعية نفسها المستخدمة في السابق.

كما في السابق، يمثل التأليف والاستقلالية عنصرين حاسمين في تعريف فن الفيلم، والجماهير المثالية النمطية الموزعة على أركان الشكل تشكل ثقافات الذوق الفرعية التي تدور حول السينما المفضلة لديهم. بالنسبة إلى الجمهور المتعلم يقدم الفيلم الفني فئة منظمة رئيسة لتكريس الأفلام والمخرجين، مع الأدوات المؤسساتية اللازمة لها من التقدير النقدي والعرض المتخصص. الآن تكوَّنت لدى الجمهور البورجوازي صورة مكتسبة عن تاريخ الفيلم والفيلم الفني تحدد «الكلاسيكية» وتتوقع درجة معينة من «الجدية» في الأفلام المعاصرة، وهو الفيلم الذي نستعير تشخيصه الساخر من ساريس (Sarris, 1968: 22) والذي سيتعامل بأسلوب **واقعي** (*) مع المشكلة من وجهة نظر الكبار فقط (**)، ويوظف مواد هذه الوسيلة الفنية بطريقة **إبداعية** (***). وفي هذا نستطيع أن نرى بذرة ما يمكن أن يطلق عليه بشكل أفضل «الجمهور متوسط الثقافة» الذي كان آخذا في التبلور في ثمانينيات القرن العشرين، بالطبع لايزال هناك جمهور نخبوي كالعادة يرى أعماله المفضلة على أنها في مقدمة التجديد. ويتزايد ربط مثل هذه الاهتمامات الطليعية بنشوء حركات المخرجين المستقلين في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا. إذ أسست جمعية لندن التعاونية للمخرجين

(*) إبراز كلمة الواقعية سخرية تعني ادعاء الواقعية [المترجم].

(**) بأسلوب للكبار فقط، أي أسلوب متحرر، ربما بشكل زائد [المترجم].

(***) الإبراز في النص يعني أن هذه الأفلام مادتها هزيلة، ولا تحسن استخدام هذه الوسيلة، وتفتقر إلى الإبداع [المترجم].

السينمائيين في العام ١٩٦٦، وتبعتها منظمات شبيهة في أماكن أخرى (Blanchard And Harvey, 1983). ويتبقى هناك الجمهور العام، الذي يشكل له الفيلم وسيلة تسلية مهمة - وإن كان آخذا في التراجع - غير مثقل باعتبارات الفن والتمايز التي تهم الجماهير الثلاثة الأخرى بطرق متباينة. ولكن كل هذا كان على وشك أن يتغير في سبعينيات القرن العشرين.

الشكل (٢) حقل الفن السينمائي ١٩٥٠ - ١٩٧٠

التشظي (١٩٧٠ - ٢٠٠٠)

في سعيها لتأسيس الفيلم كفن، اعتمدت المؤسسات والفاعلون المؤثرون المبادئ القائمة فعليا في حقول أخرى. إذ يتطلب بناء حقل فني أن يكتسب شرعية في إطار الثقافة العامة، وبحلول القرن العشرين كانت شرعية الفن في المجتمعات الأوروبية قد صارت تعتمد - كحد أدنى - على وجود مؤلفين سينمائيين معتمدين وعلى قدرتهم على التعبير عن استقلالهم النسبي عن القيود التجارية. وجعلت الضرورة التجارية من عملية إنتاج الفيلم مشكلة حادة للمبشرين بالفيلم الفني، الذين وبسبب ذلك عززوا النظرة المانوية (*) لهوليوود - شكل إنتاج الأفلام الأكثر تقدما صناعيا - على أنها القطب السالب الذي تتشكل حوله الأفلام. لكن مع حلول ستينيات القرن العشرين، تغير منطق عالم السينما بحيث لم يترك للفاعلين المؤثرين والمجموعات التي تبحث عن قاعدة جديدة للتميز خيارا سوى أن تجد بديلا للأشكال المكرسة القائمة وهي: الأفلام - الفنية، أو السينما الكلاسيكية الرصينة، أو الأنماط الطلائعية المختلفة. بالنتيجة، وتحت تأثير جزئي لحركات نقدية مثل سياسة المؤلفين (**) التي نشأت في ظروف مشابهة نوعا ما ضمن مجموعة نقاد مجلة تقارير Cahiers وصانعي الأفلام في فرنسا، سعى جيل جديد لإعادة تقييم السينما الأمريكية من وجهة نظرهم. ذلك أن وجهة النظر الموروثة عن الفيلم - كفن أنه الفن الذي يمثل الأصول والتقاليد. إذا كان لهم أن يؤسسوا لأنفسهم نماذج مميزة ورأسمالا رمزيا، فأي مكان أفضل من عرين الأفلام التجارية الأمريكية التي كانت مدانة حتى ذلك الوقت.

وهكذا تغيرت حدود الفيلم - الفني في السينما الأمريكية بفعل بلاغة النزعة التأليفية. فاكتشف فنانون حيث لم يحتسب أحد، والسينما التي كانت مدانة في ما مضى بأنها المقاطعة الملوثة تجاريا لجمهور العوام عادت تنقب بحثا عن جواهر جرى تجاهلها. وكان لهذا التحول تداعيات مهمة، مغيرا في الوقت الملائم شكل

(*) مانوية: أي أنه ذو طبيعة ثنائية [المترجم].

(**) حركة سياسة المؤلفين politique des auteurs: حركة نقدية لصناعة الأفلام من نتاج الموجة الفرنسية الجديدة، تطورت في فرنسا على يد كل من إريك رومير Eric Rohmer، وجان-لوك غودارد Jean-Luc Godard، وجاك ريفيتي Jacques Rivette، وفرانسوا تروفو François Truffaut، على صفحات مجلة تقارير السينما والفنون Cahiers du Cinéma and Arts، في ما بين ١٩٥١ و١٩٥٨. كان تأكيدهم الرئيس على أن مخرجي الأفلام العظام هم فنانون بدرجة الروائيين والشعراء والرسامين الكبار والمؤلفين الموسيقيين نفسها. فاستخدموا اللفظة الفرنسية auteurs بمعنى مؤلف لوصف مثل هؤلاء المخرجين وكانت اللفظة عندهم مرادفة لـ «فنان». ومن ثم ينتقد الفيلم على أساس وظيفة المخرج كمؤلف [المترجم].

المجال كله، وفي أثناء ذلك، تسارع اضمحلال الفيلم ـ الفني. ومع حلول ثمانينيات القرن العشرين، أخذت جمعيات الفيلم والمجلات وأغلب بقية مؤسسات التكريس (بما في ذلك الجهاز المتنامي للتثقيف الفيلمي) تحتضن عملية إعادة البناء هذه. ولكن يجب أن نقول، إن ذلك لم يحدث بشكل فوري ولم يخلُ من صراعات. كانت سبعينيات القرن العشرين بالذات هي الفترة التي غدا فيها تشكيل فن الفيلم من جديد بؤرة للصراعات الداخلية في الحقل. فعلى سبيل المثال، بدأ المعهد البريطاني للفيلم في أواخر ستينيات القرن العشرين بتأسيس سلسلة من دور السينما الإقليمية، ومع حلول العام ١٩٧٠ كان هناك ست وثلاثون منها تهدف ـ كما أوضح رئيس حكام المعهد البريطاني للفيلم في اللقاء العاصف للاجتماع السنوي العام في تلك السنة ـ إلى «عرض أفلام سينمائية، لأكبر عدد من الناس، لم يكن يتيسر عرضها بغير ذلك» (Butler, 1971: 51)، أي بطريقة جمعية الفيلم ودار الفن، لكن مع مرور سنوات العقد غدت هذه السياسة موضوعا للجدل، بين أولئك الذين يتبنون موقف دار الفن التقليدي العام، وأولئك المخالفين لهم باسم الراديكالية الثقافية والسينما التجارية الأمريكية المعاد اكتشافها، وأولئك الذين يتزايد توجههم نحو قطاع إنتاج جديد ومستقل ـ وآخذ في الاتساع (Cf. Mcarthur, 2001).

كذلك كان للإنتاج المستقل وقع مهم، خصوصا من خلال مبادرات التمويل والتنظيم في أواخر سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين. فقد غير مجلس إنتاج الأفلام في المعهد البريطاني للفيلم سياسته لمصلحة تمويل الأفلام الطويلة، وأعادت الشركة الوطنية لتمويل الأفلام توجيه نفسها نحو نوع من سينما الفن، ومنذ أوائل ثمانينيات القرن العشرين، لعب التلفاز دورا متناميا في إنتاج الأفلام (وبالطبع عرضها) من خلال أنشطة القناة الرابعة(4) Channel. وكما يرى هيل (Hill, 2000) ضمنت هذه التطورات المؤسساتية ولأول مرة عملا قد يكون جديرا بأن يطلق عليه «الأفلام الفنية البريطانية»، مثل فيلم «الراديو يعمل» (*) Radio On في العام ١٩٧٩، وعقد عمل دراوتزمان (**) Draughtsman's Contract في العام

(*) فيلم «الراديو يعمل» Radio On: يتناول الحياة في الريف في بريطانيا في أواخر السبعينيات من خلال رحلة على الطريق من لندن إلى بريستول. من إخراج كريستوفر بتيت Christopher Petit [المترجم].

(**) فيلم «عقد دراوتزمان» Draughtsman's Contract: من تأليف وإخراج البريطاني بيتر غويناواي Peter Greenaway (ولد في العام ١٩٤٢)، تدور أحداثه في أواخر القرن السابع عشر عن رسام يتعاقد معه لإنتاج مجموعة من اللوحات، صور الفيلم في حدائق غرومبريدج Groombridge Place كحل ممتاز لضآلة ميزانية الفيلم [المترجم].

١٩٨٢ اللذين كانا من النماذج المبكرة. لكن، في حين اشتركت هذه الأفلام ـ بوضوح ـ في سمات بنائية معينة مع الأفلام الفنية باللغات الأجنبية التي سبقتها، فإن النشوء اللاحق لما يسمى بـ «سينما التراث» Heritage cinema ـ المعتمد على مصادر أدبية رصينة أو موضوعات تاريخية «جادة» ـ ساهم في اتساع فئة «فيلم فني» ليشمل تقريبا أي فيلم لا يقع بوضوح ضمن التيار التجاري (ibid.: 24).

وقد غيرت التطورات التنظيمية والجمالية، مع التغيرات في سمة استهلاك الأفلام، سواء المعدة للعرض في صالات العرض أو في المنازل، غيرت بعمق معالم الحقل السينمائي. ويمكن القول إن هذا التاريخ لم يكتمل بعد، ولا أستطيع أن آمل أن أحيط بكل تداعياته في هذا المقام. يكفي القول إنه مع حلول أواخر ثمانينيات القرن العشرين أعيد رسم خريطة الفيلم الفني، وتغير الجهاز المؤسساتي من العرض والتكريس تغيرا جذريا. إذ تقلصت حركة جمعية الفيلم وكانت سينما دار الفن التقليدية آخذة في الاضمحلال ـ ومع حلول تسعينيات القرن العشرين أغلقت حتى أكاديمية السينما بابها ـ جزئيا لأن النتائج الطبيعية للنظام الاجتماعي للتميز الذي أسست عليه دور ـ الفن لم تعد ذات سيادة، ويرجع ذلك إلى أن انتشار الڤيديو والسينمات متعددة الشاشات غير نمط الذهاب إلى السينما.

وتبرز السينما متعددة الشاشات ـ من عدة نواح ـ كرمز للحالة الجديدة للحقل. ومهما كان الواقع، فإن السينمات متعددة الشاشات تقدم نفسها على أنها تتميز بتنوع كبير، جعل الخطوط التي كانت تفصل سابقا بين الأفلام المختلفة وجماهيرها تبدو باهتة التميز، ودفعت الجميع نحو عالم عام مهيأ لمستهلك التسلية المتعددة. إن الانتقائية هي النمط السائد اليوم، حيث تعامل كل الأنواع الفنية (بما في ذلك الأفلام الفنية الطموحة) على أنها تتسم بالقدر ذاته من القيمة الجمالية، ولم يعد هناك مكان في هذا العالم لدار-الفن هذه التي تدعي التميز الاجتماعي، ولا للجمهور المثقف المستجيب لنتاج متفوق فنيا. وحيثما لا تزال هناك دور للفن، فإنها تميل إلى أن تكون نسخا أصغر من ظاهرة السينمات متعددة الشاشات: سينمات متعددة الشاشات تعرض أفلاما متنوعة تتوازن فيها أفلام اللغات الأجنبية أو الأفلام الأكثر ندرة مع المنتجات نفسها التي توجد في مثيلاتها من السينمات الأكبر متعددة الشاشات.

من الواضح إذن أن حقل فن الفيلم في القرن العشرين آخذ في التشظي والتغير، ولهذا السبب بالذات يصعب رسم خريطة له. وسأقوم هنا بمحاولة لأجل إتمام مهمتي، لكن يجب أن يكون حاضرا في الذهن أن هذا مجرد اقتراح.

تكريس عال

التكريس المؤسساتي — التكريس الجماهيري

الجمهور متوسط الثقافة — الجمهور المثقف

السينما المحترمة
مثلا الأفلام «التراثية» الأفلام المعتمدة على الأعمال الأدبية. والأفلام الكلاسيكية... إلخ

أفلام الموضوعات الغريبة. الأفلام الأجنبية
الأفلام الفنية الجديدة... إلخ

مجلة الصورة والصوت.
المعهد البريطاني للفيلم... إلخ

.... دور الفن من السينمات متعددة الشاشات............
أفلام/القناة الرابعة

.... السينمات متعددة الشاشات............

المجلات المتوسطة مثلا إمباير Empire
قنوات الأفلام التلفزيونية

المستقلون. «الأفلام الطائفية». «المعجبون». الفيديو السري

النتاج العام لهوليوود من الفيديو والأفلام التلفزيونية

مجلات المشاهير

التبعية — الاستقلالية

الجمهور العام — الجمهور النخبوي

تكريس منخفض

الشكل (٣) حقل الفن السينمائي ١٩٧٠ - ٢٠٠٠

لاحظ أن «الجمهور البورجوازي» قد أعيدت تسميته هنا بـ «الجمهور متوسط الثقافة» ـ مما يعكس تغير أهمية البنية الطبقية في أواخر القرن العشرين، وكذلك نمو ذوق متميز من ثقافة ذوق فرعية ـ فتمتد الأفلام المفضلة من قبل هذا الجمهور الآن عبر مدى واسع من الأعمال الأدبية المعدلة، مثل «غرفة تطل على منظر» (*) A room with a View (١٩٨٥) إلى الأفلام العاطفية التي تثير شعورا طيبا مثل «بيلي إليوت» (**) (٢٠٠٠)، ومن أفلام اللغات الأجنبية التقليدية مثل «جان دي فلوريت» (***) Jean de Florette (١٩٨٦) إلى الأعمال الأمريكية «الجادة» مثل «خلاص شاوشانك» (****) Shawshank Redempiton (١٩٩٤). هذا الجمهور عزيز على دور الفن متعددة الشاشات. على الرغم من وجود عدد صغير من «الجمهور المثقف» الذي يسعى أفراده إلى لاحتفاظ بتميزهم كذواقة فاهمين لفن الفيلم، هناك أعداد أكبر من الأفراد ـ على العكس من أسلافهم البورجوازيين ـ ينظرون إلى السينما الآن على أنها فن مقبول تماما، حتى إن لم يكن من غير المحتمل أن يتناولوها من هذا المنطلق. هم لا يزالون يحافظون على تميزهم عن جمهور العامة والسينما الشعبية ـ على الرغم من أن هناك أعدادا متزايدة من الأفلام والمخرجين الذين قد ينتمون إلى قطاعي الحقل السينمائي ـ مدعين انتقائية أكبر و«ذوقا رفيعا» إنهم، في الواقع، نتاج تكريس مؤسساتي ناجح للفيلم ـ كفن.

(*) فيلم «غرفة تطل على منظر» A Room with a View: مقتبس من رواية بالعنوان نفسه من تأليف إداورد مورغان فوستر Edward Morgan Forster (1970 - 1679). أحداثها رومانسية تنتقد المجتمع البريطاني على مشارف القرن العشرين. الفيلم من إخراج جيمس آيفوري James Ivory (ولد في العام ١٩٢٨) [المترجم].

(**) فيلم «بيلي إليوت» Billy Elliot: من إخراج ستيفن دالدري Stephen Daldry (ولد في العام ١٩٦١)، تدور أحداثه في مدينة خيالية حول ولد في الحادية عشرة من العمر مولع بالرقص [المترجم].

(***) فيلم جان دي فلوريت Jean de Florette: مقتبس من رواية بالعنوان نفسه من تأليف مارسيل بانيول Marcel Pagnol (1974 - 1895)، وقد اختارت جريدة النيويورك تايمز الفيلم الفرنسي على أنه واحد من أفضل ألف فيلم في التاريخ. تدور الأحداث في قرية صغيرة في جنوب فرنسا بعد الحرب العالمية الأولى، حيث يقوم مزارع بتخريب مصدر الماء لأرض يطمع في شرائها. إلا أن مالك الأرض يأبى بيعها ويظل يحاول تزويد الأرض بالماء إلى أن يموت في إحدى محاولاته [المترجم].

(****) فيلم خلاص شاوشانك The Shawshank Redemption: فيلم مقتبس من رواية ستيفن كينغ Stephen King، من إخراج فرانك دارابونت Frank Darabont (ولد في العام ١٩٥٩)، تدور الأحداث حول سجن رجل (في سجن شاوشانك) أدين بقتل زوجته وعشيقها على رغم إصراره على براءته [المترجم].

والملاحظ حاليا أن الجمهور النخبوي يتنامى عددا، فما كان في الماضي المجال الخاص أساسا للطلائعية الفنية أصبح يقدم الآن أفلاما طائفية، مثل المعجبين الذين يتجمعون حول أفلام ڤيديو ذات مواد مرعبة أو شبه جنسية فاضحة والتي يسبغون عليها راديكالية فنية أو أخلاقية أو اجتماعية، فضلا عن أنواع السينما المستقلة التي شاعت في المراحل المبكرة. لقد صار الحقل متعدد الأنماط، كما حدث في العديد من مجالات الثقافة في أواخر العصر الحديث. وإذا استمر على هذا المنوال، فيبدو من المحتمل أن الجزء شديد الاستقلالية سيشهد مزيدا من التشظي، مفسحا المجال أمام الجمهور متوسط الثقافة مع حشد من الجماهير النخبوية دائم التغير للسيطرة على عملية التكريس، ويصارع كل جمهور منها للحفاظ على أسس التميز الخاصة به.

الخاتمة

ماذا عن المفهوم الغريب الذي بدأت به، الفيلم الفني art-movie؟ آمل أن أكون قد وضحت ـ متبعا تحليل بورديو لحقول الإنتاج الثقافي ـ أن الفيلم الفني كان نتاج منطق الحقل ونتيجة مشتركة للسمة التجارية للسينما التي لا محيص عنها والنظرة القائمة «للفن» المعتمدة على الاستقلالية النسبية عن الضغوط التجارية. في مثل هذه الظروف الصعبة، كانت مكانة الفيلم ـ كفن دائما موضع شك، وعرضة دوما للاتهام بالدوافع التجارية. إذن إن تأسيس النوع الفني المسمى «الفيلم الفني»، كان تحديد مساحة من الحقل يمكن الدفاع عنها على أنها منيعة نسبيا ضد مثل هذا التلوث، وتستخدم كأساس لتأسيس التميز ورأس المال الرمزي. لكن الآن لم يعد هذا الفضاء متوافرا، بسبب تشظي تلك الحركة في أواخر العصر الحديث الذي أرسى التناقض بين الفن والتجارة، بحيث لم تعد هي القوة التي كانت عليها في يوم ما. في ثقافة دور السينما متعددة الشاشات، أصبح الفن هو التجارة، وغدا الفيلم الفني مُنتجا آخر ـ ذا بيئة ثانوية جانبية ـ على رفوف السوبرماركت الثقافي.



10

الأوبرا.. الحداثة والمجالات الثقافية

آلان سوينغوود

مقدمة

إحدى المسلمات الرئيسة في التطورات الأخيرة في سوسيولوجيا الموسيقى هي أن المجتمع ليس شيئا خارجيا بالنسبة إلى الموسيقى، بل يقع ضمن تنظيم وبنية الموسيقي نفسها. والتركيز على تحليل داخلي بالكامل للبنى الاستقلالية الرسمية للموسيقى، كما يلاحظ كيرمان Kerman (1985: 73) «ينتزع الموضوع المجرد من سياقه كي يتناوله ككائن مستقل، أي يقصي المحلل الكائن الحي من بيئته التي تدعم وجوده» واضعا إياه في فراغ تاريخي وثقافي. ويذهب علماء الموسيقى اليوم إلى القول إنه لكي نفهم الموسيقى بتمكن يصبح من الضروري وضعها في سياقها التاريخي والثقافي، وفي السنوات الأخيرة تنامى الاهتمام بتحليل الأوبرا من خلال

«إن اختزال الموسيقى إلى محتوى اجتماعي منقول لهو تهميش لمشكلة الاستقلالية الجمالية»

المؤلف

السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية، وذلك بالتركيز على السياسة (Rostand, 1991; Arblaster, 1992; Tambling, 1996; Bokina, 1997) والتاريخ الثقافي (Lindenberger, 1984, 1998; Robinson, 1985) ودراسات النوع الاجتماعي (Clement, 1988, McClary, 1989). وتثير العديد من هذه الأعمال أسئلة مبدئية مهمة في ما يختص بالمناهج الملائمة لدراسة الأوبرا في سياقها الموضوعي، بالإضافة إلى القضايا الجوهرية في ما يختص بالعلاقة بين الأوبرا كشكل وممارسة جمالية، وكمجموعة مستمرة من الممارسات التي تسهم في صنع السياق والأيديولوجية الاجتماعية - الثقافية.

وذهب كليمنت (Clement, 1988) على سبيل المثال، إلى أن بطلات الأوبرا من كارمن (*) إلى مدام بترفلاي (**) يشكلن الغرباء، أو «الآخرين»، ضمن سياقهن الخاص، فتعكس أدوارهن كبطلات شهيدات مكانة النساء في الثقافات الأبوية. وفي تحليله لعلاقة الأوبرا بالتاريخ والثقافة والمجتمع، أوضح ليندنبيرغر (Lindenberger, 1984, 1998) أنه في حين يمكن ربط كل الفنون بسياقات معينة، فإن الأوبرا - على العكس من الأدب - هي نتاج عوامل متنوعة و«مجموعة متباينة من التشابكات الاجتماعية والثقافية»، بما في ذلك القوى المالية للرعاية من الدولة أو الأفراد، والتركيب الطبقي المميز لجمهور المشاهدين والتطورات في التقنية، والثقافة القومية والشعبية. ويوجه الانتباه إلى الطرق التي كانت الأوبرا بها دوما مشتبكة في علاقات القوة: فأوبرا تانهاوزر ودي مايسترزينغر لفاغنر(***) عبرت

(*) أوبرا كارمن Carmen: أوبرا فرنسية من تلحين جورجي بيزيه Georges Bizet. ومقتبسة من رواية بالعنوان نفسه من تأليف بروسبير ميريميه Prosper Mérimée. عرضت أول مرة في العام ١٨٧٥. وفشلت لمهاجمة النقاد لها ووصفها باللاأخلاقية والسطحية. وهي اليوم واحدة من أكثر الأوبرات انتشارا. تدور أحداثها حول غجرية جميلة تغوي الرجال [المترجم].

(**) أوبرا مدام بترفلاي Madame Butterfly: أوبرا إيطالية من تلحين جياكومو بوتشيني Giacomo Puccini، ومقتبسة من قصة قصيرة من تأليف جون لوثر لونغ John Luther Long ورواية مدام كريزانتيم Madame Chrysanthème من تأليف بيير لوتي Pierre Loti. عرضت الأوبرا أول مرة في العام ١٩٠٤[المترجم].

(***) فيلهلم ريتشارد فاغنر (1813-1883) Wilhelm Richard Wagner : ملحن ألماني شهير ومنظّر موسيقي. من أعماله أوبرا تانهاوزر Tannhä-user ومسابقة المغنين في فارتبورغ Tannhäuser und der Sängerkrieg auf die Wartburg، وهي مقتبسة عن أسطورتين ألمانيتين. تدور أحداثها حول الحب المقدس والدنيوي، والخلاص من خلال الحب. عرضت أول مرة في العام ١٨٤٥. أما أوبرا المغني الرئيس من نورمبرغ Die Meistersinger von Nürnberg فعرضت أول مرة في العام ١٨٦٨. وتدور أحداثها في مدينة نورمبرغ في القرن السادس عشر، وتتناول حياة المنتسبين إلى مهنة الموسيقى والغناء، من مغنين وموسيقيين وشعراء [المترجم].

عن مفهوم تأصل التاريخ الوطني في التوحيد المتوقع لألمانيا، في حين اتخذ فيردي (*) في نابوكو ودون كارلوس الدور الشعبي لكاتب إيطاليا المسرحي مؤكدا التزامه بمُثُل حقبة البعث الإيطالية (**) ومعارضة السيطرة النمساوية على إيطاليا.

وعلى حين تناولت الدراسات الأوبرالية بكثافة، العلاقة بين السياق الاجتماعي والنص الموسيقي، فشلت في تطوير كل من الأدوات النظرية اللازمة لبحث هذه العلاقة، ولصياغة نظرية جوهرية للتطور الأوبرالي. وعلى الرغم من محاولات مفكرين متباينين مثل أدورنو (Adorno, 1999)، وكيرمان (Kerman, 1985)، ودالهاوس (Dalhaus, 1989) لوضع نظرية للأوبرا، فإن علم الاجتماع في الجدل الراهن حول الدور الاجتماعي والثقافي للأوبرا قد قيد نفسه بتأسيس العلاقات بين العمل الموسيقي والسياق الاجتماعي الأعم، مكبلاً بتشبث الدرس السوسيولوجي بتحليل المحددات الخارجية للأشكال الموسيقية، مثل الخلفية الاجتماعية للمؤلف، والجماهير المختلفة للأوبرا، والعلاقة بين الأوبرا والوطنية، والأوبرا كرمز في سيادة الطبقة الاجتماعية. إلا أن هذا الإطار التحليلي العام تجاهل الأسئلة حول القيمة الجمالية.

تثير سوسيولوجيا الأوبرا أساسا مشكلة الطرق التي يصبح فيها السياق الاجتماعي/الثقافي الخارجي عنصرا مؤسسا في البنية الشعرية والجمالية، مطبوعا في العمل كعنصر ديناميكي في عملية الإنتاج الشعرية والجمالية. بهذه الطريقة تتكشف الطبيعة الاجتماعية: الاجتماعي ليس كشيء مسلم وسلبي موجود ضمن العمل الفني ينتظر من يكشف عنه أو يفسره، أو كانعكاس لسياقات معينة، بل كقوة فاعلة في التشكيل. كما لاحظ أدورنو، يجب أن يدفع منطق الموسيقى ليتكلم بمنطق السوسيولوجيا. إن اختزال الموسيقى إلى محتوى اجتماعي منقول لهو تهميش لمشكلة الاستقلالية الجمالية، أي العملية التي تميز «الفن» عن «اللا ـ فن». فهناك جنوح في

(*) جوسيبي فورتونينو فرانشيسكو فيردي Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813 - 1901): ملحن إيطالي رومانسي. من أهم ملحني الأوبرا في القرن التاسع عشر. من أعماله أوبرا نابوكو Nabucco المقتبسة من الرواية الإنجيلية حول الشخصية التاريخية نبوخذ نصر، وعرضت أول مرة في العام ١٨٤٢. أما أوبرا دون كارلوس Don Carlos فهي مقتبسة عن المسرحية الدرامية دون كارلوي من تأليف فردريش شيلر Friedrich Schiller [المترجم].

(**) حقبة البعث الإيطالية risorgimento: الحقبة التاريخية الممتدة من القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين لتحرر الدويلات الإيطالية واتحادها بعضها مع بعض في الأمة الإيطالية [المترجم].

الدراسات الثقافية إلى تعريف السياق الاجتماعي على أنه خلفية اجتماعية تتألف من عناصر متباينة، ومن ثم تُربط بالعمل الجمالي ربطا فضفاضا. لكن مثل هذه الدراسات تفشل في التعامل مع العلاقات المعقدة في الغالب بين الأوبرا وغيرها من الأشكال الثقافية والاجتماعية، بالإضافة إلى إثارتها مشاكل معقدة حول الاستقلالية المحتملة للعمل في حد ذاته. كيف تغدو أشكال جمالية كالأوبرا ـ مع كونها متأصلة في السياق الاجتماعي الخاص ـ مستقلة باطراد عن ذلك السياق؟ كيف يصبح السياق الاجتماعي/الثقافي بنية جمالية داخلية في الأوبرا؟ لذا يثار السؤال حول الجماليات ذات التوجه السوسيولوجي، وهو موضوع مهمل عموما من علماء الاجتماع المحدثين.

وسأحاول أن أثبت في هذا الفصل أن تاريخ الأوبرا منذ نشوئها في إيطاليا القرن السابع عشر، قد تميز بتوتر مستمر بين دورها كتسلية شعبية ونضالها للحصول على الاستقلال الجمالي. لقد كان مونتفيردي (*) (1567 - 1643)، أول مؤلف رئيس للأوبرا، وأول من استخدم مصطلح «حداثة» لوصف انفصاله عن التقاليد الموسيقية الإيطالية السائدة: إنها هذه الجدة التي تمثل جزءا حاسما من تاريخ الأوبرا، وهي مطبوعة في تلك الأعمال التي تناضل من أجل الاستقلالية. هذا الفصل يتأمل لحظات حاسمة في تاريخ الأوبرا، يرتبط فيها هذا المبدأ من الجمالية الحديثة مع أفكار سوسيولوجية أكثر عموما حول الحداثة، وما تتضمنه من عمليات ونصوص تمتاز بالتمايز الاجتماعي والاستقلالية الثقافية.

الحداثة والخطاب الأوبرالي والقوة

قد تتجلى العلاقة بين الموسيقى والمجتمع في أوضح صورها في الأوبرا، على الرغم من أن الأوبرا نشأت في سياق اجتماعي محدود - أي الوسط الأرستقراطي في فلورنسا عصر النهضة، حيث كانت الأوبرا تقدم لتسلية أفراد البلاط خلال موسم الكرنفال - إلا أن دار الأوبرا فتحت أبوابها لجمهور أوسع خصوصا عندما أُسست أول دار أوبرا تجارية في فينيسيا الجمهورية. مع حلول القرن الثامن عشر، كانت الأوبرا قد انتشرت في جميع

(*) كلوديو مونتفيردي (1567 - 1643) Claudio Monteverdi: ملحن وعازف لآلة الفيول [ضرب من الكمان] ومغن إيطالي. ميزت أعماله المرحلة الانتقالية من موسيقى عصر النهضة إلى موسيقى الباروك، محدثا تغييرات ثورية في الأساليب الموسيقية [المترجم].

البلدان الأوروبية الرئيسة خصوصا فرنسا وألمانيا، وقد كان يتذوقها ويقدرها كل من شخصيات البلاط وكذلك قطاع واسع من سكان المدن. استقبل هذا الجمهور العريض الأوبرا بمزيد من الحماس، وأمطر كلا من الملحنين والمغنين بالإعجاب كذلك الذي يرتبط في العادة بنجوم موسيقى البوب المعاصرين.

كانت الأوبرا منذ بدايتها ـ التي سميت «عرض الأمراء» ـ مشتبكة بشدة في علاقات القوة، فتحتل عروض الفخامة جزءا رئيسا في أوبرا البلاط. وبامتزاجها مع طقوس ومراسم البلاط الرسمية، ساعدت الأوبرا على إضفاء الشرعية على السلطة السياسية، ففي منتصف القرن السابع عشر لم تكن شرفة العائلة تتوارث فقط بل كانت الشرفة كذلك المكان الذي تناقش فيه المكائد الأسرية وقضايا سلطة الحكم. يشير ليندينبيرغر (Lindenberger,: 1984 - 239 - 40) إلى أن دار أوبرا نابولي، سان كارلو، التي بنيت في ١٧٣٧ لتمجيد الأسرة البربونية، أقيمت على مقربة من القصر الملكي بحيث يرمز تجاور الدارين إلى الاتحاد بين الفن والسلطة. وكثيرا ما احتلت دور الأوبرا في إيطاليا وفرنسا وألمانيا مواقع مهمة وواضحة في المدن الرئيسة، فكان هذا بمنزلة بيان تاريخي لسلطة الأرستقراطية على الطبقة المتوسطة الجديدة. مع نمو الأوبرا الشعبية وجمهور الطبقة المتوسطة الذي يدفع أجر الدخول، أخذت الأوبرا تتقسم باطراد بين أوبرا بوفا opera buffa أو الأوبرا الكوميدية التي تدور حول الحياة اليومية والثقافة القومية واللهجات المحلية، وأوبرا سيريا Opera Seria بموضوعاتها البطولية والأسطورية المستمدة من الأشكال الثقافية «العالمية». وكان المؤلفون الموسيقيون في العادة خداما للسلطة. مثلا، ضمن المؤلفان الموسيقيان من مدينة نابولي: سكارلاتي (*) وكيماروزا (**) الدعم المالي كونهما موظفين في الكنيسة الملكية، وقبل هايدن (***) وديدرزدورف بمكانتهما الذليلة كخادمين لطبقة النبلاء، فغالبية أوبرا هايدن على سبيل المثال كانت تؤلف لبلاط ايسترهازي (****) وتُؤدى من قبله.

(*) أليساندرو سكارلاتي Alessandro Scarlatti (1660 - 1725): ملحن باروك فرنسي، ومؤسس المدرسة النابليونية في الأوبرا [المترجم].

(**) دومنيكو كيماروزا Domenico Cimarosa (1749 - 1801): ملحن أوبرا إيطاليا [المترجم].

(***) جوزيف هايدن Joseph Haydn (1732 - 1809): أحد أهم ملحني الموسيقى الكلاسيكية لدرجة أن البعض أطلق عليه اسم «أبو السيمفونيات» [المترجم].

(****) أسرة استرهازي House of Esterházy من البيوتات النبيلة في مملكة هنغاريا منذ القرون الوسطى [المترجم].

وفي داخل الطبقة الأرستقراطية كانت الموسيقى، خصوصا الأوبرا، بمنزلة أنماط من التميز الاجتماعي، وذلك من خلال الرعاية ونموذج مصغر للسلطة السياسية والثقافية. في فرنسا القرن السابع عشر، كانت الأوبرا تؤدى في جناح الملك، وقدم لولي (*) ـ بوصفه مؤلف البلاط الرسمي ـ الأوبرات على أنها عروض باهرة بمشاهد من مواكب النصر والاحتفالات، محولا الأوبرا بفاعلية إلى أداة من أدوات الدولة. بالمثل خلال فترة الثورة الفرنسية، سعت الأوبرا الفرنسية لتمجيد الثورة بتقديم أعمال مباشرة ذات علاقة بالأحداث الجارية من خلال إعداد المشاهد الملائمة وتعبئة المشاعر الثورية. وعبر تاريخها، كثيرا ما تمتعت الأوبرا بدعم السلطة السياسية المستبدة، حيث تم تصوير نابليون بطلا في موسيقى وأوبرات سبونتيني (**). ومن جهة أخرى كان ملحنو الأوبرا يتعمدون في بعض الأحيان إسباغ الشرعية على السلطة الشمولية، كما في حالة المؤلف الموسيقي الإيطالي كاسيللا (***) الذي ترجم عمله الأوبرالي «فتح الصحراء» (في ١٩٣٧) ـ وبشكل مباشر ـ قيم الفاشية، وذلك في تصويره لفتح موسوليني لإثيوبيا.

لكن في السنوات الأخيرة ركز النقاد الثقافيون على الطرق التي ترمز بها الموسيقى، وخصوصا الأوبرا لعلاقات القوة بطرق أقل مباشرة وأقل وضوحا من خلال «سياسة التمثيل». وهكذا ذهب ماك كلاري McClary إلى أنه في حين كانت أوبرا القرن السابع عشر في أغلبها تحت رعاية وتحكم الأرستقراطية الثرية إلا أنه «يبدو أن الأعمال الفنية نفسها غالبا ما... تقلل من قيمة نظم التراتب الاجتماعي المفروضة وتشكك في سلطة النظام الأبوي والنبلاء» (McClary, 1989: 207). فخلال النصف الأول من القرن السابع عشر تراجع الخطاب الإنساني المتركز حول سيادة النظام الأبوي أمام ألوان من الخطاب الأوبرالي أكثر تعقيدا صورت النساء على أنهن يتحكمن في حياة الأبطال الذكور ويسيطرن عليها، في حين استطاعت أوبرا البلاط المبكرة، من خلال بهرجة العرض وفخامته، إعادة إنتاج مصالح الأرستقراطية ومن ثم

(*) جان - بابتيست دي لولي Jean-Baptiste de Lully (1632 - 1687) ملحن موسيقي فرنسي إيطالي المولد. قضى معظم حياته مشتغلا في بلاط لويس الرابع عشر [المترجم].

(**) غاسباري لويجي باسيفيكو سبونتيني Gaspare Luigi Pacifico Spontini (1774 - 1851): ملحن أوبرا إيطالي وقائد أوركسترا [المترجم].

(***) ألفريدو كاسيللا Alfredo Casella (1883 - 1947): ملحن إيطالي من أسرة موسيقية [المترجم].

النظام الأبوي، إلا أن التحليل النصي الدقيق يدلنا على وجود مجموعة من الفوارق الدقيقة في الخطابات المستعملة، فهي تهدم الأنماط التقليدية من السلطة وتشكك في شرعية المؤسسات السائدة.

هذا الفهم لألوان الخطاب الأوبرالي ـ من حيث القدرة على هدم التمثيل ـ تتردد أصداؤه في تحليل إدوارد سعيد (Edward Said, 1993) لـ «عايدة» (*)، فيرى سعيد أن «أوبرا فيردي عمل هجين، عمل يتسم جذريا بعدم النقاء، وينتمي بالقدر نفسه إلى تاريخ الثقافة، كما ينتمي إلى التجربة التاريخية للهيمنة الخارجية». والأوبرا ليست «حول بل عن الهيمنة الإمبريالية»، وهي تصور مصر من وجهة نظر استشراقية تغرق فيها أصوات الآخرين (السكان الأصليين) تحت الخطاب الإمبريالي المهيمن. لكن الاستشراق والإمبريالية الواضحين في «عايدة» (الممثلة أكثر في أوبرات أخرى من القرن التاسع عشر، بما في ذلك أوبرا المرأة الأفريقية لمايربير، وأوبرا لجمي Lakme لدليبس (**)، وملك لاهور لماسينيه (***) لا يقدمان خطابا واحدا متناغما. ولأن عايدة كانت شكلا هجينا، فقد جاءت «مبنية حول صور من التفاوت والتناقض»، مما تطلب ما أسماه سعيد «تفسيرا طباقيا (قائما على تقابل وتمازج الألحان)»، لإظهار كل التوترات الكامنة فيه، و«وعيا متزامنا» بالطرق التي يعمل بها خطاب سائد ضد «التواريخ الأخرى» أو أنواع الخطاب الأخرى. ويشير سعيد إلى أنه بذلك تصبح عايدة في نهاية الأمر عملا جماليا مستقلا ومتحررا من سياقاته، ولكنه مع ذلك عابق بها. يُظهر التفسير الطباقي الشخصيات والبنية الموسيقية للأوبرا، بالإضافة الى كشف العوامل الخارجية التي شكلتها: حفر وافتتاح قناة السويس، والسلطة الملكية التي أعلنت عن نفسها مثلا في معرض باريس الدولي في العام 1867. ومن خلال قوة التمثيل، بالذات الطرق التي يصوّر بها الفن الأوروبي الرغبة الجنسية للأنثى

(*) أوبرا عايدة كتبها فيردي بناء على سيناريو من وضع عالم المصريات أوغوست ميريت Auguste Mariette، بتكليف من خديو مصر الخديو إسماعيل باشا في العام ١٨٧١ [المترجم].

(**) ليو دليب (1836-1981) Léo Delibes: ملحن أوبرالي فرنسي من أتباع المدرسة الرومانسية [المترجم].

(***) جول ماسينيه (1842 - 1912) Jules Massenet: ملحن فرنسي اشتهرت أعماله في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، لكنها نسيت في أغلبها في ما بعد، وإن شهدت فترات من إعادة الإحياء. من أعماله أوبرا ملك لاهور Le roi de Lahore التي عرضت أول مرة في باريس في العام ١٨٧٧ [المترجم].

الشرقية، يعزز المجتمع الأوروبي تفوقه الثقافي على «الآخرين» المشرقيين. إذ تجسد عايدة «أهمية وقوة الرؤية الأوروبية لمصر عند لحظة زمنية في تاريخها في القرن التاسع عشر»، ويكشف التحليل الطباقي «شبكة من الارتباطات، والصلات، والقرارات وصور التعاون...» (Said, 1993: 137 - 51).

في حين يكشف منهج سعيد الطبيعة القادرة على الانفتاح وتعددية الأصوات للخطاب الأوبرالي، فإنه يركز على القوة المتحكمة للصوت المهيمن على الخطاب. إنه معالجة للتحليل الثقافي قائمة على مفهوم خاص للحداثة كتعبير عن التنوير الأوروبي، فتقدم الحداثة نظريا على أنها تفوُّق العلم والتقنية والقيم السياسية والثقافية الأوروبية على المجتمع الحديث، وقيام وحدة وطنية بفضل دولة مركزية وقوية. وهكذا يصبح معنى الحداثة إغراق أصوات الجماعات الاجتماعية الهامشية، من أولئك الذين يعيشون على أطراف المجتمع، ومن الأقليات من الجماعات الإثنية الذين لديهم ثقافتهم ولغتهم الخاصة والمميزة. وبالتوجه ذاته، يصف تامبلينغ (Tambling, 1996) تطور أوبرا القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين على أنه صراع بين خطابات الحداثة والمونولوجية (حديث الذات) monologism: الحداثة على أنها النمط الجمالي للعصر الحديث، والمفعمة بالغموض والسخرية في حين المونولوجية تفترض صوتا واحدا وتجانسا في القيم.

لذا عبرت الأوبرات المبكرة لفيردي (تلك التي كتبها في أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر) عن إدراك أكثر «حداثة». في حين أن الأعمال المتأخرة (تلك التي كتبت في ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر مثل أوبرا عطيل) (*) تتزامن مع الدولة القومية الأكثر شمولية التي كانت إيطاليا آخذة في التحول إليها في عهد كريسبي (**)، وبذا يجب أن ينظر إليها كأشكال لم تكن تسمح لها تعبيراتها المستقاة من أواخر القرن التاسع عشر بالكثير من النقد الذاتي، أو بما هو أكثر من السخرية المحدودة.

(*) أوبرا عطيل Otello: مقتبسة من مسرحية عطيل لشكسبير، عرضت أول مرة في ميلانو في العام ١٨٨٧ [المترجم].

(**) فرانشيسكو كريسبي (1819 - 1901) Francesco Crispi: سياسي إيطالي لعب دورا مهما في تشكيل وتوحيد إيطاليا في القرن التاسع عشر، وكان رئيسا لوزرائها من ١٨٨٧ إلى ١٨٩١، ثم من ١٨٩٣ إلى ١٨٩٦ [المترجم].

مسطحةً الأمور لمصلحة المونولوجية. هكذا يبدو فيردي من وجهة نظر تامبلينغ، كما لو كان يدير ظهره للحداثة بحيث تلائم أعماله «الخطابات السائدة في تسعينيات القرن التاسع عشر، بالشكل الذي كانت عليه، وبالشكل الذي كانت تأمل أن تكونه» (Tambling, 1996: 112). ويختتم تامبلينغ بالقول إنه على الرغم من الطبيعة غير القطعية لقيم الحداثة، فإنه يمكن ربط الأوبرا الحديثة بكل من الثقافة الفاشية (على سبيل المثال، أوبرات فاغنر وشتراوس (*) وبفيتزنر (**)، كما يمكن القول إنها قد تحولت إلى ثقافة متحف «ميتة»، وإعادة التدوير اللانهائية للأشكال المرجعية، مع بزوغ وريثها من المسرحيات الموسيقية كأداة للهيمنة الرأسمالية.

ونلاحظ أن مفهوم تامبلينغ للحداثة منظور ضيق، ينظر إليها على أنها تضع نهاية للاحتمالات المفتوحة. في المقابل، يمكن تنظير الحداثة على أنها عملية ثقافية تحرر الفنانين في إطار مجتمع مدني آخذ في النمو، وتطور استقلالية المؤسسات والممارسات الثقافية. إنها هذه الحداثة التي تتيح احتمالات تحرير الفنان من كل من الرعاية والضغوط التجارية للسوق الرأسمالي بحيث يستطيع التحكم في أعماله، وفي بعض الأحيان إنتاجها وتلقيها (كما في حالة فاغنر وبنائه لدار الأوبرا الاحتفالية في مدينة بايرويت) (***). وعلى حين يؤكد تفسير سعيد الطباقي على المحددات الداخلية والخارجية للشكل الجمالي يغفل عناصر الهدم المتضمنة في الحداثة، إذ بينما يمكن أن تعكس الأوبرا الأيديولوجيات السياسية والثقافية السائدة وتعبر عنها، تستطيع أيضا أن تتحدى الأسس المفترضة وتنتقدها.

تنظير الحداثة

في حين لفت العديد من علماء الموسيقى، والمنظرين الأدبيين ومؤرخي الثقافة الانتباه إلى الأشكال المتعددة من الخطاب التي تميز تطور الشكل الأوبرالي، مؤكدين على «التعددية الصوتية» (البوليفونية) لتعددية المعاني

(*) ريتشارد شتراوس Richard Strauss (1864 - 1949): ملحن ألماني من أواخر الحقبة الرومانسية [المترجم].

(**) هانز بفيتزنر Hans Pfitzner (1869 - 1949): ملحن ألماني وصف نفسه بأنه معاد للحداثة [المترجم].

(***) بايرويت Bayreuth: مدينة في شمال بافاريا ارتبط اسمها باسم الموسيقي فاغنر، الذي عاش فيها منذ ١٨٧٢ وحتى مماته في ١٨٨٣ [المترجم].

التي تولدها (خصوصا Lindenberger, 1984 1988; Elmie, 1993)، إلا أننا نلمس هنا إخفاقا في استكشاف الأسس الاجتماعية لهذه الجماعية الجمالية، وكذلك في التوصل إلى فهم ملائم للحداثة كحالة تاريخية واجتماعية وجمالية. فلا توجد نظرية جوهرية للحداثة كعملية تاريخية وثقافية محددة، نظرية يمكن أن تولد المفاهيم الضرورية للتحليل السوسيولوجي.

إن نظرية سوسيولوجية جوهرية رئيسة للحداثة، لم تستطع حتى اليوم أن تؤدي دورا رئيسا في النظرية الثقافية، كما كان ينبغي أن تفعل، هي أطروحة فيبر حول فكر ومبررات وجود التنوير وعلومه التي وضعت أساس العالم الحديث. إن تزايد درجة الرشد في المجتمع والثقافة والقطيعة مع العالم ما قبل الحديث بأفكاره العامة الثابتة (كالمعبر عنها في الدين مثلا)، ونشوء «آفاق قيمية» متمايزة (الاقتصادية والسياسية والجمالية)، مع ما يرافقها من جماعات «المختصين»، قد خلق بالضرورة عالما حديثا تسوده الجماعية، ونزعة الشك، والنسبية وتراجع الطابع الإنساني، الموصوفة بشكل عام في المثال الذي ضربه فيبر عن قفص حديدي يتألف من منطق عملي ضيق الأفق.

إذا وسعنا مبدأي فيبر بحيث يشمل الثقافة الحديثة، وجدنا أدورنو يعمق تشاؤمه بربط الرشد والعلم بالتطور التاريخي للفن. فالرشد ينتج التمايز في الثقافة، بين «مستوياتها العليا» التي تحتفظ بمنظور نقدي، ويرفض قبول القيم التقليدية (كما في الحداثة الجمالية)، و«المستويات الدنيا» من المنتجات الثقافية المحورة اقتصاديا والمسلعة والتي تتبع القانون الرأسمالي للتبادل الاقتصادي، أي ما يطلق عليه أدورنو (Adorno, 1990) منتجات «صناعة الثقافة».

فأطروحة أدورنو هي أن الحداثة تخلق كلا من الاستقلالية المحتملة للثقافة ونقيضها «صناعة الثقافة». كما تعمل الحداثة بمبدئها الأساس من استقلالية العمل الفني، على تطوير نقد مباشر لثقافة العامة. وهذا الوصف للجانب المظلم من الحداثة على أنه قدر العالم الحديث يعني أن ما أطلق عليها أطروحة فيبر ـ أدورنو ستعمل على إضعاف الطاقات التحررية الكامنة في مشروع الحداثة، وهو موقف انتقده هابرماس بشكل لاذع (Habermas, 1985: 9):

قام مشروع الحداثة، الذي صاغه فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر، على جهودهم لتطوير العلم الموضوعي، والأخلاق العامة، والفن المستقل طبقا لمنطقهم الداخلي، وفي الوقت نفسه، هدف هذا المشروع إلى تحرير الطاقات الإدراكية الكامنة لهذه المجالات من أشكالها الغامضة، ورغب فلاسفة التنوير في استخدام هذا التراكم من الثقافة المتخصصة لإثراء الحياة اليومية، أي للتنظيم الرشيد للحياة الاجتماعية اليومية.

لكن الجوهر التحرري للحداثة الذي يشكل كلا من المحددات الداخلية والخارجية للأوبرا يجب أن يزداد تطويره كمفهوم سوسيولوجي مفيد، مثيرا التساؤلات حول طبيعة وتعقيد الأوبرا ليمكِّن الباحثين من استكشاف الصلات بين المحتوى الجمالي والسياق الاجتماعي التاريخي. وتكمن المشكلة في وضع أساس مبدأ الحداثة في بنى مؤسساتية معينة وليس فهمه - كما يفعل فيبر - كعملية تاريخية مجردة وعامة. يجب وضع الحداثة في سياقها بشكل ملائم؛ كي نفصل علاقاتها العديدة والمتنوعة والمعقدة مع الثقافة والجمال. ولا يقدم أدورنو وهابرماس أدوات نظرية ملائمة لهذه المهمة. لذا أقترح ـ أنا ـ أن تطبيقا نقديا لنظرية بورديو للحقول ستفتح احتمالات التحليل التاريخي والسوسيولوجي للحداثة.

الجمال والمجالات الثقافية

اعتمد بورديو على نظرية فيبر في التباين الاجتماعي، في إعادة تعريف «آفاق القيمة» كحقول أو كشبكة من المواقع الموضوعية التي يشغلها الفرد بفضل امتلاكه أشكالا مختلفة من رأس المال - اقتصاديا (المهارات المادية، الثراء)، وثقافيا (المعرفة، المهارات الذهنية)، ورمزيا (المكانة المحصلة والشعور بالكرامة). والحقول هي فضاءات ذات أبعاد اجتماعية تمتاز بالتمايز الداخلي والتنظيم التراتبي، مثل التعليم والدين والثقافة، كل منها بمنطقها المتميز الخاص، ومبادئها وفئاتها من المختصين. وهذه الحقول كمنتجات للحداثة، تطرد استقلالا بمرور الوقت. لذا ينطوي تطور الحداثة عادة على عمليات بطيئة وتدريجية من تزايد الاستقلالية النسبية لكل حقل. ويوجد في كل حقل، أولئك الذين يحتلون المواقع المتحكمة ويتبنون «استراتيجيات محافظة»

للحفاظ على مكانتهم، في حين أن القادمين الجدد يطورون «استراتيجيات هدم»، للإطاحة بالثوابت المرعية السائدة (Bourdieu, 1991). لذا تكون الحقول مفتوحة دوما وغير منتهية، وهي تتطور من خلال التضارب والصراع والمعارضة، وعلى الرغم من أنها لا يمكن أن تكون مستقلة ـ تماما ـ إذ تفرض السوق الرأسمالية دوما تأثيرات خارجية مهمة ـ إلا أن هذه الحقول تستطيع الانفصال بعضها عن بعض باطراد، وأن تستقل عن الاقتصاد المركزي وعن المؤسسات السياسية للدولة القومية الحديثة.

وفي رأي بورديو، لم تكن المسألة هي عزل جماعة اجتماعية معينة وربطها مباشرة بالإنتاج الثقافي، بل تحليل المجموعة المعقدة من العلاقات القائمة بين الجماعات الاجتماعية، أي الفنانين والمجتمع. فلا يتم الإنتاج الفني بمعزل عن الأشكال الأخرى من النشاط الثقافي، بل يكون متداخلا مع الشبكة الكلية للعلاقات الاجتماعية ومع مجال الإنتاج الفني ككل. ولكن التركيز على الجماعة الاجتماعية كمصدر للنشاط الإبداعي يقصر عن إدراك التأثير المعقد للقوى الفاعلة ضمن «عالم الإنتاج الفني»، بتقاليدها الخاصة والقوانين المنظمة لمنتجاتها، والترويج لها وتطورها. إن استقلالية الفن ليست سوى الاستقلال النسبي لهذه البنية، أو الحقل، التي هي غير مكتملة ومفتوحة، وتتسم بممارسات مميزة لها وبعناصر فاعلة ذات توجهات نقدية.

وتكمن قيمة مفهوم الحقل الثقافي لسوسيولوجيا الأوبرا في تركيز الانتباه على خصوصية السياق العام، وعلى التأثير المعقد للقوى المختلفة التي تعمل ضمنه. والأوبرا، كشكل هجين، تتضمن بالضرورة مجموعة من الممارسات لإنجازها: الموسيقى، الأدب، الخبرات المسرحية والتصميم. فضلا عن هذا فإن مفهوم الحقل ييسر البحث في عملية صنع الخطاب الأوبرالي بوصفه ثمرة للصراع بين المؤلفين الموسيقيين المتنافسين والجماعات المثقفة من أجل الهيمنة الثقافية، لذا فمن المهم أن تكون لدينا لغة فنية تؤسس التعريف المستقل للقيمة الفنية، أي طريقة للتحدث عن «الفن» وإصدار الأحكام على الأساليب الفردية للمؤلفين الموسيقيين. إن تطور الحقول هو عملية تاريخية مطولة تتضمن الصنعة العملية لنوع معين من المعرفة التي تراكمت في أعمال سابقة، والمسجلة، والمرمزة والتي تتخذها مرجعيةً كاملُ الهيئة من المحترفين الخبراء. وهكذا يتراكم محتوى المجال كعملية مطردة غير قابلة للارتداد.

وعلى مؤلفي الأوبرات الموسيقيين الجدد أن يتخذوا موقفا نقديا من تاريخ مجال الأوبرا ذاتها، والمعرفة بالأوبرات السابقة، وتاريخ الأداء، والتقاليد والأعراف الموسيقية.

ومع أنه يمكن تعقب الحقول الثقافية إلى مجتمعات ما قبل الثورة الصناعية، فإن بنيتها في مثل تلك المجتمعات كانت ذات استقلالية جزئية فقط. لذا فإن حقل الأوبرا كحقل فرعي للمجال الأعم من الإنتاج الثقافي ظل خاضعا لهيمنة الرعاية الدينية والسياسية حتى نهاية القرن الثامن عشر. لكن العديد من سمات كل من حقل الإنتاج الثقافي الأعم وحقل الأوبرا الفرعي كانت فاعلة في أداء دور مهم في الإنتاج الجمالي، وفي وضع أساس التطورات اللاحقة في شكل الأوبرا. وكان من أهم ما أدركه بورديو أن الحقول الثقافية تتطور عبر التضارب والصراع حول مثل هذه القضايا الجمالية، مثل مكانة «الكلاسيكي»، ودور المرجعيات السائدة في الأداء الموسيقي. فضلا عن أن الدخول في أي حقل والمشاركة فيه كانا يتطلبان التعرف مسبقا على «القيم ذات الأهمية الحاسمة» (ما يطلق عليه بورديو «روح اللعبة») التي ترسم بقوة حدود النقد. لذا، تقود كل الصراعات الداخلية في الحقول إلى ثورات «جزئية» وليست كلية. في فعل يحطم التراتبية القائمة «ولكن لا يحطم اللعبة نفسها». فستتحدى ثورة في الحقل الفني ـ على سبيل المثال ـ التعاريف والممارسات المستقرة باسم فن أكثر نقاء، فالأفلام، والأدب، والموسيقى، أو الأوبرا، تهز بنية الحقل هزا، ولكنها لا تمس شرعيته (Bourdieu, 1993a: 134)، وسوف نتطرق في بقية هذا الفصل إلى عرض تطبيق المبادئ والنظرية الجوهرية للحداثة والحقول الثقافية التي حددنا خطوطها في ما سبق على أشكال معينة من الأوبرا.

الحداثة والأوبرا الفينيسية

ظلت الأوبرا تمثل حتى نهاية القرن الثامن عشر شكلا جماليا يتم إنتاجه للحكام الأرستقراطيين والرعاة الأثرياء، ويقدم في مناسبات احتفالية خاصة من دون أي اقتصاد في المصاريف. فمنذ بدايتها في القرن السادس عشر ارتبطت الأوبرا برعاية البلاط، وكانت وظيفتها الاجتماعية عرض فخامة البلاط ومكانة أفراده من النبلاء. وكانت موضوعتها تُستقى من الأساطير

والعصور التاريخية القديمة، متمثلة في ذلك الصراع التقليدي بين الحب والشرف، وهي موضوعات قريبة من قلوب الأرستقراطيين. ومع أن الأوبرا كانت من اختراع مجموعة من مثقفي فلورنسا في حوالي العام ١٦٠٠م، مع التركيز على أشكال موسيقى الحجرة (*) التي تتضمن مدى محدودا من التأثيرات الموسيقية شديدة التعقيد من حيث المشاعر والخطابية، إلا أنه مع حلول منتصف القرن كانت قد تحولت إلى مثال مبكر على «ثقافة العامة»، عرض يقدم لعامة الجمهور وليس للخاصة، مدعوما من الطبقة المتوسطة الغنية وتذاكر الشباك.

ظهرت الأوبرا التي تشاهد بأجر أول الأمر في فينيسيا في العام ١٦٣٧ في مسرح سان كازيانو San Cassiano تبعتها بعد فترة وجيزة لندن في العام ١٦٣٩ وباريس في العام ١٦٦٩. وهكذا فعلى حين كانت الأوبرا في الأصل تمثل سلطة الأرستقراطية والبلاط، أصبح تطورها التاريخي يجسد التوتر في داخل تلك السلطة، بين شكل جمالي يناضل لتحقيق درجة من الاستقلالية الجمالية وبين الذوق الجمالي لبلاطها وللجمهور البورجوازي. ركز أدورنو (Adorno, 1999) على التمايز بين أوبرا البلاط وأوبرا البورجوازية، حيث الأولى مؤسسة خاصة تمثل أمام جمهور أو ضيوف مدعوين وتلائم الذوق الأرستقراطي. على العكس من ذلك فإن الثلاثمائة والخمسين أوبرا التي عرضت في فينيسيا بين ١٦٣٧ ونهاية القرن السابع عشر كانت تؤدى أمام جمهور مختلط اجتماعيا (Grout, 1988: 87). وقد شكلت الأوبرا الفينيسية العامة النظام التنافسي الوحيد في القرن السابع عشر، فلأول مرة تنشط الأوبرا وسط حقل ثقافي آخذ في التكون، حيث كانت فينيسيا منتصف القرن السابع عشر جمهورية تشكل مجتمعا يخضع فيه الحقل الثقافي البورجوازي لهيمنة قوى اقتصادية تقيد تطورها نحو الاستقلال: فكررت مسارح الأوبرا عروض أوبرات معينة، ونظمت مواسم منتظمة، وأخذ بنظام للاشتراك، وأصبحت مؤسسة تجارية تسعى إلى تحقيق الأرباح العالية، وأنتج عدد كبير من الأوبرات. على الرغم من أنه لم يكن هناك إحساس قوي بوجود حقل بالمفهوم الحديث، اتخذت الأوبرا الفينيسية شكل النظام التراتبي، وسيطرت

(*) موسيقى الغرفة chamber music: موسيقى كلاسيكية تُلحّن لفرقة صغيرة بهدف العزف في العادة في غرفة كبيرة أو صالة موسيقية صغيرة [المترجم].

على الحقل صراعات بين جماعات من الموسيقيين الذين كانوا يتنافسون على الهيمنة وعلى الحقل (مثل مونتفردي، وسيستي، وكافاللي). وعلى عكس الأوبرا العامة الفينيسية، شكلت أوبرا البلاط نمطا مغلقا، حيث لم يكن ثمة تنافس قوي بين المؤلفين الموسيقيين، ولم يكن هناك إحساس حقيقي بالحدود بين ما هو «أوبرالي» بالذات وبين المؤسسات السياسية.

وعلى حين استمدت أوبرا البلاط شخصياتها من الأساطير، قامت كل أشكال الأوبرا الفينيسية العامة على شخصيات بشرية مألوفة، ولها مشاعر وعواطف عادية، مستمدة من التاريخ ولكن تضفي عليها صبغة معاصرة. ويصور العرض شخصياتهم الدرامية والموسيقية على أنهم بشر ذوو شخصيات مركبة. في أوبراه الفينيسية، كان مونتفيردي يبتعد جذريا عن الأعراف الجمالية الراسخة، مطبقا مفهوم «الحداثة» لما أطلقت عليه الممارسة الثانية (*). وهي ممارسة موسيقية مناقضة للأشكال المعترف بها، ومشتقة من موسيقى المادريغال (**) من القرن السادس عشر. وأصبح مونتفيردي ـ الذي انتقل إلى فينيسيا آتيا من وظيفة في بلاط مدينة مانتوا (***) ـ زعيم نوع جديد من الخطاب الأوبرالي الذي ركز على الموسيقى والدراما في مقابل الغناء الصوتي. في عودة عوليس (****) (١٦٤٠)، وتتويج بوبيا (*****) (١٦٤٣)، جرب فيها «الطريقة الحقيقية للتقليد»، التي تقوم فيها الموسيقى بأكثر من مجرد تقليد الكلمات بل تثير الأفعال والأحاسيس، مولدة توترا دراميا وتفاعلات عاطفية بين الأفراد، وهكذا صارت الموسيقى عند مونتفيردي تعني التعبير عن الشخصية ووسائل الفعل الدرامي، وهو نوع من التأليف كان جديدا على الخطاب

(*) الممارسة الثانية seconda prattico: قسّم مونتفيردي الموسيقى إلى تيارين: أطلق على الأول الممارسة الأولى Prima prattica. إشارة إلى سمات موسيقى الباروك المبكرة في القرن السادس عشر. وأطلق على التيار الثاني الممارسة الثانية seconda prattico. إشارة إلى تيار أكثر تحررا من سمات الممارسة الأولى وبتركيز متزايد على تراتيبية الصوت بالذات السبرانو والباس [المترجم].

(**) مادريغال madrigal: موسيقى مدنية ازدهرت في القرن السادس عشر من صوتين وأكثر [المترجم].

(***) مانتوا Mantua: مدينة في إقليم لومبارديا في إيطاليا [المترجم].

(****) أوبرا عودة عوليس إلى وطنه Il ritorno d Ulisse in patria / The Return of Ulyses: مقتبسة من الجزء الأخير من أوديسة هوميروس [المترجم].

(*****) أوبرا تتويج بوبيا L'incoronazione di Poppea Tacitus / The coronation of Poppea: مقتبسة من الأحداث التاريخية الواردة في كتاب المؤرخ الروماني تاسيتوس Tacitus حول الأباطرة الرومان الأربعة الذين خلفوا يوليوس قيصر. وتتخذ من بوبيا زوجة الإمبراطورة نيرو بطلة للأوبرا [المترجم].

الأوبرالي. ففي أوبرا «تتويج بوبيا» على سبيل المثال، أضفى على تقبل سينيكا للموت وعلى الرغبة الجسدية لنيرو وبوبيا عمقا ومعنى من خلال الموسيقى، وليس فقط من خلال الفعل الدرامي فحقق بذلك توازنا بين الدراما والموسيقى (Rostand, 1992).

وتعرض ماكلاري (McClary, 1989) رأيا مهما مؤداه أن الأوبرا الفينيسية الجديدة هدمت الأنماط الرسمية التقليدية من الخطاب الأوبرالي، رافضة بشكل نقدي التراتبية التقليدية للسلطة. وقد استخدمت ماكلاري فكرة باختين (Bakhtin, 1984) عن الكرنفال في تأسيس تحليلها للطرق التي هدمت بها هذه الأوبرات السلطة لتركز على الصراع المتنامي بين الثقافات الموسيقية «الرسمية» واللارسمية. فقد سعت الأوبرا الفينيسية، من خلال اتخاذها الواقع المعاصر موضوعها الرئيس إلى أن تفهم التغيرات التاريخية بوصفها مفتوحة النهايات وليست عملية منتهية تعبر عن عالم جديد آخذ في التشكل. كان هناك إحساس حقيقي بالصراع بين نمطين متضادين من الخطاب الأوبرالي، بين أوبرا تسعى إلى تحقيق الاستئثار بمكانة المرجعية، التي تعمل ضمن المفاهيم التقليدية للثقافة الرسمية، وبين أوبرا جديدة تمثل الحداثة من خلال لغتها الموسيقية وتصويرها الدرامي. وهكذا كانت «الثورة الجزئية» لمونتفيردي من أجل جعل الموسيقى شريكا مساويا للنص، في حين جعل سيستي (*) المؤلف الموسيقى الصوت الغالب على كاتب الدراما. عرضت أعمال سيستي على سبيل المثال في الاحتفالات الملكية للويس الرابع عشر في فرساي، في حين جاء عمل روسي أوبرا أورفيو (**) (العمل المثال على النضال الثقافي للاستئثار بالمكانة المرجعية) أمينا لأصله الأسطوري. وعرض في باريس العام ١٦٤٧ في ليبريتو (***) مثقلا بالأحداث الثانوية يمزج المشاهد الجادة مع الكوميدية، وتتخللها لوحات من الباليه. فكانت النتيجة انتقاص الخطاب «الأوبرالي» الخاص والقيم الأوبرالية «المستقلة».

(*) أنتونيو سيستي (1669 - 1623) Antonio Cesti: ملحن إيطالي من حقبة الباروك من أشهر ملحني جيله [المترجم].

(**) لويجي روسي (1653 - 1597) Luigi Rossi: ملحن إيطالي من حقبة الباروك. عمله أوبرا أورفيو Orfeo مقتبس من أسطورة أورفيوس ويوريديسي [المترجم].

(***) ليبريتو libretto: النص المستخدم في عمل موسيقي كبير مثل أوبرا أو أوبريت أو مسرحية موسيقية [المترجم].

كانت الأشكال الجديدة من الأوبرا الفينيسية تتحدى أوبرا البلاط القائمة على الطقوس والمراسم، خصوصا حداثة مونتيفردي «اللارسمية». لكن الثقافة الرسمية ـ المحافظة على استمرار الأشكال الموسيقية التقليدية والرافضة للأشكال الجديدة ـ هي التي نجحت في فرض هيمنتها. على الرغم من أن مونتفيردي أحدث أحد أكثر التطورات إدهاشا في الأوبرا، اختفت أعماله من التاريخ الأوبرالي، ولم يُعَدْ اكتشافه إلا في أوائل القرن العشرين بوصفه المؤلف الموسيقي «الحديث» بامتياز، في تكوينه للدراما والموسيقى، وفي تصويره للشخصيات التاريخية على أنها كائنات هويتها معقدة وغير ثابتة حتميا، بل تتطور باستمرار عبر الفعل والتفاعل مع الآخرين، إذ تشبع مونتفيردي بـ «حداثة» فينيسيا في زمنه، وحوَّل هذه التجربة الاجتماعية إلى أشكال جمالية جديدة من الخطاب والممارسة الأوبرالية.

أوبرا البلاط والأوبرا البورجوازية

قبل القرن التاسع عشر لم يكن هناك تمييز كبير بين الثقافة الرفيعة/النخبوية وبين الثقافة الشعبية، لكن مع كسر احتكار أوبرا البلاط الأرستقراطية، صارت الأوبرا البورجوازية/التجارية الشكل المبكر لـ«ثقافة الجماهير»، ويمكن تتبع نشوء ثقافة الجماهير عادة إلى تطور الإنتاج بالجملة في القرن التاسع عشر والذي امتد إلى مجال الثقافة. لكن يرجع أحد أصول ثقافة الجماهير إلى تطور الحفلات الموسيقية العامة خلال النصف الثاني من القرنِ الثامن عشر، التي حلت تدريجيا محل الحفلات الموسيقية الخاصة التي أُسست أول الأمر في وسط البلاط والأرستقراطية.

هذه «المقرطة» للموسيقى شديدة الصلة بنمو نشر الموسيقى، الذي حول الموسيقى من حرفة شبه إقطاعية تخدم الكنيسة والمدينة والبلاط، إلى مشروع تجاري حر متصل بالأسواق البورجوازية. فخلال الربع الأخير من القرن الثامن عشر، تدهورت الرعاية بشكل حاد، ومكنت التطورات التجارية في مجال توزيع الموسيقى ـ مثل النسخ، والحفر، والطباعة ـ المؤلفين الموسيقيين من أن يغدوا أكثر استقلالية عن الأنماط التقليدية من الرعاية. فمع اتساع الطباعة ونشر الموسيقى، وتنظيم الشبكات التجارية، ومع شروع الموسيقى في التحول إلى مشروع تجاري هادف للربح، ومع اتساع اهتمام

الجمهور، كان ثمة مجال موسيقي مستقل آخذ في الانفتاح. ففي بواكير القرن الثامن عشر، كانت العلاقات الشخصية بين المؤدي والراعي قد شكلت الأساس للنظام الاجتماعي، مع اعتماد النجاح على المحافظة على العلاقات الاجتماعية للجماعات المحلية. وليس التوسع فيها وخلال القرن السابع عشر كانت الاحتفالات الشعبية تتيح نوعا من الحفلات الموسيقية المجانية للسكان. ففي فرنسا كانت العروض الموسيقية في الأماكن العامة مفتوحة للجميع في المناسبات الاحتفالية. لكن مع نمو السكان وتوسع المجتمع المدني في ظل حياة المدينة والثقافة الحضرية، صارت العلاقة بين الموسيقيين والجمهور المتنامي تزداد ابتعادا عن الطابع الشخصي. واختفت السمة الفريدة للحدث الموسيقي (Weber, 1977: 5-22).

في المدن الأوروبية الكبرى ـ لندن وباريس وفيينا ـ كتب المؤلفون الموسيقيون لثقافة موسيقية آخذة في النمو، متحررين جزئيا من الأشكال التقليدية للرعاية، وعلى حين كان مونتفيردي الشخصية السائدة في أصول الحداثة الموسيقية، أصبحت هذه الشخصية الآن هي موتسارت (*) الذي صارت موسيقاه وأوبراه تجسدان فكرة أكثر تعقيدا عن «الجدة». وقعت حياة موتسارت بين نهاية الرعاية وبداية الفنان المستقل، عملية وصفها إلياس (Elias, 1993) بأنها تحول من «الحرفي إلى الفنان، في سوق من «المشترين غير المعروفين معرفة شخصية يلعب دور الوسيط معهم وكلاء مثل تجار الفن، وناشري الموسيقى، ورعاة الحفلات والمعارض... وهلم جرا». ومثل هايدن، عومل موتسارت كخادم، ونُظر إليه على أن أدنى مكانة من مستوظفيه الأرستقراطيين، وظل غريبا على مجتمع البلاط «حاضنا شعورا عدائيا متناميا وثائرا ضد هذا العالم ظهر... في عمله المهم المعادي للأرستقراطية دون جيوفاني (**) (Elias, 1993: 95, 136 - 37).

وعلى خلاف فرنسا، التي طورت نظاما مركزيا للبلاط، كانت الأراضي الألمانية في أغلبها منقسمة إلى عدد من البلاطات، وهنا حظيت الأوبرا بالمكانة العليا بين الأعمال الموسيقية: فمنذ كان في الثانية عشرة من عمره بدأ موتسارت بتلحين

(*) فولفانغ أماديوس موتسارت (1756 - 1791) Wolfgang Amadeus Mozart: موسيقي مهم وغزير الإنتاج من الحقبة الكلاسيكية [المترجم].

(**) أوبرا دون جيوفاني Don Giovanni: تعد واحدة من أفضل الأعمال الموسيقية في العالم الغربي. عرضت أول مرة في العام ١٧٨٧. وتدور أحداثها حول الشخصية الروائية دون جوان Don Juan [المترجم].

الأوبرات (أوبرا المغفل المدعي Finta Semplice في العام ١٧٨٦) مستهديا النموذج الموسيقي السائد للبلاط والمحبذ من قبل ذوق الجمهور الأرستقراطي. ولم تكن موسيقى موتسارت لتتطور داخل الثقافة المقيدة في بلاط مدينة سالزبورغ، المطالبة بالأشكال التقليدية من صنع الموسيقى وإنتاج المارشات والسوناتات، والقداسات وفق الطلب، فغادر بلاط سالزبورغ إلى فيينا، ولكن حين عرضت أوبرا «الاختطاف من الحريم» (*) (1782) أمام الإمبراطور الإصلاحي جوزيف الثاني أثارت ملاحظة أنها تحتوي «عددا من النوتات أكثر من اللازم»، وفي ذلك إشارة واضحة إلى أنه حتى عند العمل ضمن الأشكال المؤسسة، فإن موسيقى موتسارت كانت تبتعد عن الأسلوب السائد المعترف به. ولم تكن أوبرا أيدومينيو (**) المبكرة (1781) من طراز أوبرا سيريا (***) نقطة بداية جديدة بل كانت المثال الأخير على شكل بدأ يضمحل. في أوبرا «زواج فيغارو» (****)، و«دون جيوفاني»، و«هكذا هن كل النساء» (*****)، المؤلفة خلال ثمانينيات القرن الثامن عشر، يتخذ تخليق موتسارت للموسيقى والدراما الواقع المعاصر موضوعا له، وليس العالم الكلاسيكي المغلق لأيدومينيو، مصورا الأفراد ككائنات شديدة التعقيد تتغير مشاعرهم وعواطفهم وهوياتهم مع تطور أحداث العرض. ففي زواج فيغارو، زاد موتسارت من حدة الانتقاد والتعليق على ما يجري في المجتمع بقلب عالمي الأرستقراطيين والخدم رأسا على عقب، مذيبا الفوارق بينهما وهادما البنى التراتبية. في عالم موتسارت لا يوجد شيء ثابت أو دائم: ليس هناك خطاب سائد كما هو في الأشكال الأوبرالية الأكثر تقليدية، هذه الحداثة الجمالية يركز عليها أكثر في أوبرا «هكذا هن كل النساء» عندما تغني فيورديليغي متشوقة لحبيبها الغائب في حين توحي الموسيقى بخبث بانجذابها نحو آخر، وهذا عنصر نقدي جديد موسيقيا ودراميا.

(*) أوبرا الاختطاف من الحريم Die Entfuhrung aus dem Serail: تدور أحداثها حول محاولة البطل اختطاف محبوبته من حريم الباشا سليم [المترجم].

(**) أوبرا أدومينيو تدور حول وقوع ابنة الملك بريام في حب الأمير إيدامانتي ابن عدو والدها اللدود أدومينيو ملك جزيرة كريت [المترجم].

(***) أوبرا سيريا opera seria مصطلح إيطالي يشير إلى الأسلوب الرفيع والجاد من الأوبرا الإيطالية التي سادت في أوروبا عشرينيات القرن الثامن عشر إلى حوالي العام ١٧٧٠. وتقدم الدراما من خلال الموسيقى [المترجم].

(****) أوبرا زواج فيغارو Le nozze di Figaro ossia la folle giornata: مقتبسة من مسرحية فكاهية من تأليف بومارشيه. وواحدة من أكثر أعمال موتسارت نجاحا [المترجم].

(*****) أوبرا هكذا هن كل النساء Cos fan tutte: آخر أوبرا كوميدية وضعها موتسارت. تدور حول امتحان رجلين لإخلاص خطيبتيهما [المترجم].

ويمكن أن نعزو تجديد موتسارت المتمثل في الخطابات المعقدة والمتعددة في الدراما الموسيقية إلى حقل ثقافي آخذ في التطور وإلى إحساس متطور جدا «بالحداثة» المتطورة بين قطاعات المنتجين الثقافيين في ذلك الزمان. استمتع موتسارت بالحرية في فيينا، بسوقها الحر في المسرح والأوبرا، ودائرة جمهورها من المؤسسات المستقلة والمنفصلة عن بنى الدولة. وكان لفيينا عدد كبير من الأرستقراطية الدنيا الآخذة في الصعود، من موظفي البلاط الذين خلعت عليهم النبالة أخيرا والمنغمسين في التسلية الخاصة من مثل حضور العروض الموسيقية.

يمكن رسم تناقض بين الحالة الفينيسية وحالة الأوبرا الفرنسية في أوائل القرن التاسع عشر، التي كانت في ذلك الزمان آخذة في أن تصير جزءا من «صناعة الثقافة» البورجوازية وأكثر اصطباغا بالصبغة التجارية. بعد ثورة ١٨٣٠، تحولت أوبرا باريس من نظام البلاط إلى نظام المشروع الرأسمالي الذي امتزج فيه صندوق الشباك مع الدعم الحكومي: نظام البلاط الذي كلف روسيني بكتابة أوبرا «رحلة إلى ريم» (*) في ١٨٢٥ لحفل تتويج شارلز العاشر، آلت الأوبرا العظيمة الآن إلى بورجوازية يسودها مؤلفون موسيقيون من مثل أوبر (**)، وهالفي (***)، ومايربير (****). كانت الأوبرا الآن عملا

(*) أوبرا رحلة إلى ريم Il viaggo a Reims: أحد أفضل أعمال روسيني. تدور أحداثها في فندق في مدينة فرنسية صغيرة، حيث يجتمع عدد من أفراد الطبقة المتوسطة العليا استعدادا للارتحال إلى مدينة ريم لحضور حفل تتويج شارل العاشر [المترجم].

(**) دانييل أوبر Daniel Auber (1782 - 1871): موسيقي فرنسي حقق نصرا فنيا كبيرا في أوبرا الخرساء من بورتيسي La muette de Portici. تدور الأحداث في العام ١٦٤٧ في حفل زفاف الأميرة الإسبانية إلفيرا وألفونسو ابن دوق آرغوس. تتعرف الراقصة الخرساء على ألفونسو وتبوح لأخيها الصياد باغتصابه لها، فيقسم على الثأر منه [المترجم].

(***) فرومنتال هالفي Fromental Halévy (1799 - 1862): موسيقي فرنسي أشهر أعماله أوبرا الفتاة اليهودية La Juive، تدور أحداثها في العام ١٤١٤ عندما يهرب عليزار من مدينته بعد إعدام ولديه بتهمة الهرطقة، ويمر على بيت الكونت بروغني المحروق، الذي اعتقد أن كل أهله ماتوا في الحريق. لكنه يجد طفلة صغيرة فيتبناها ويربيها على أنها ابنته راشيل، ويستقر في مدينة كونستانس. أما الكونت فينخرط في السلك الكنسي ويتدرج فيه حتى يغدو رئيس المجلس الكنسي، ويعادي عليزار لتحديه العطلات المسيحية وإصراره على العمل خلالها [المترجم].

(****) جياكومو مايربير Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864): موسيقي ألماني شهير، مزج بنجاح بين الموسيقى الدرامية والنص الميلودرامي والمشاهد الباهرة. من أشهر أعماله أوبرا الهوغونوت Les Huguenots (الفرنسي البروتستانتي). تدور أحداث الأوبرا حول قصة حب ربطت بين فالنتين الكاثوليكية وراؤول البروتستانتي. وتصل الأوبرا إلى ذروتها بأحداث مذبحة يوم القديس بارتولوميو في العام ١٥٧٢، عندما ذبح آلاف الهوغونوت الفرنسيين في محاولة من قبل الكاثوليك لتخليص فرنسا من التأثير البروتستانتي [المترجم].

تجاريا رأسماليا ناضجا تماما. يشير أدورنو (1999) في مقالته حول أوبرا البورجوازية والبلاط، إلى استبدال النهاية المأساوية الأصلية في أوبرا فيبر «الطلقات المجانية» Der Freischutz (1821) بأخرى سعيدة لإرضاء الجمهور البورجوازي الألماني المتزايد عددا، وبذا استبقت أحد العناصر الرئيسة في إنتاج «صناعة الثقافة». لكن الانتشار السريع للأوبرا الفرنسية التجارية هو الذي دشن التحول في الحقل الأوبرالي. كانت «الثقافة الرفيعة» تعد تسلية، وعرضت الأوبرا العظيمة الفرنسية ذلك بفرق الكورال الكبيرة، والباليه، وعروض من خمسة مشاهد تتناول الأحداث البطولية، وشخوص ليست مستمدة من التاريخ القديم (كما في حالة لولي)، بل من تاريخ العصور الوسطى والتاريخ الحديث. لقد كانت عروضا مدهشة ضخمة الإنتاج، فيثور بركان فيزوف في أوبرا «الخرساء من بورتيسي» La Muette de Portici لأوبر (١٨٢٨)، وتحرق البطلة في زيت مغلي في أوبرا الفتاة اليهودية La Juive لهالفي (١٨٣٥)، ومشاهد المذبحة في أوبرا الهوغونوت Hugenots لمايربير (١٨٣٦) التي سادت فيها الحشود والكورس الضخم: لقد أصبحت الأوبرا «هوليوود» قبل هوليوود.

ثم تخلت الحكومة البورجوازية في عهد لوي فيليب (1830 - 1848) عن الأوبرا الأرستقراطية المدعومة بميزانية الدولة مطالبة بأن تدار الأوبرا بناء على أسس «الكفاءة» الرأسمالية. فصارت الأوبرا الفرنسية العظيمة نتاج المشروع البورجوازي، مؤسسة تجارية قائمة على الأوبرا والمغنين المحبوبين شعبيا الذين تميل إليهم الشريحة العليا من الطبقة البورجوازية في باريس، والتي سهلت تطوير شروط تقنية واجتماعية معينة (جمهور من الطبقة المتوسطة الذي يدفع، وإضاءة متطورة، وآليات مسرح متقدمة) كلها جعلت الموسيقى، وخصوصا الأوبرا، «مجالا ملائما يمكن عليه إدارة المعارك الثقافية للقرن التاسع عشر» (Lindenberger, 1984: 228). أصبحت دار الأوبرا مكان اجتماع الطبقات المهيمنة لعرض جاهها وثروتها ومكانتها وذوقها، والعنصر المحوري في حقل فني زاوج بين القديم والتقليدي والتراتبي، حقل كانت الأوبرا فيه مرتبطة بشدة بنظام اجتماعي عملت أعمالها على الحفاظ عليه. كانت الأوبرا العظيمة ذات جماليات الأشكال «تامة» أو «ثابتة» وعاملة ضمن الجهاز الثقافي الساعي لإيصال معنى مقبول اجتماعيا وتراتبيا عبر أعمال

مبنية بقوانين ظاهرة ومبادئ معتمدة من الجميع. لذا فإن المؤلفين الموسيقيين من مثل بيرلويتز ـ الذي رفض هذه الثقافة التجارية المغلقة ـ كانوا غرباء. وتمثل أوبراه قبل الأخيرة «الطرواديون» Les Troyens (1860) المقتبسة عن إنيادة فيرجيل، واحدة من أطول الأوبرات المعروفة. وهي ملحمة درامية تتناول مصير الأمم، ولم تؤد أبدا في حياته. على الرغم من أنها تشترك في العديد من سمات الأوبرا العظيمة (خمسة فصول، مشاهد باليه، الدور الرئيس للكورس). تُمثل أوبرا «الطرواديون» علامة حاسمة في التحول عن فن العرض المسرحي الثابت وغير المحفز والمبني على توتر مصطنع، نحو رواية «طبيعية» الدراما فيها قائمة على المنطق الحتمي للمصير التاريخي والقدر.

وكانت الأوبرا البورجوازية قادرة على إغراء الملحنين الموسيقيين الذين نحتوا النجاح في الحقل الأوبرالي الفرنسي. فوجدنا فاغنر على سبيل المثال، مدفوعا بأفكاره الراديكالية حول الحاجة إلى إصلاح أوبرا القرن التاسع عشر يبحث عن الشهرة والثروة في باريس مع رؤيته من الأوبرا العظيمة ـ تانهاوزر (1861) ـ مستثمرا رفقة الملحنين الموسيقيين للأوبرا العظيمة مثل مايربير وروسيني، وعبّر عن فشله في غزو باريس (إذ لم تنجح تانهاوزر) في كتاباته الضخمة حول الأوبرا التي ناقض فيها مبدأه عن الأوبرا كدراما موسيقية مع التسلية السلبية الاستهلاكية للأوبرا العظيمة، وعلى نحو يكاد يكون صدى مثيرا للاهتمام لكتابات أدورنو حول صناعة الثقافة، يصف فاغنر الأوبرا الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر، والمتمثلة في مايربير وهالفي، على أنها تزري كل الاحتمالات الدرامية الأصلية في الخطاب الأوبرالي. فمن وجهة نظر فاغنر، فشلت حرفية مايربير في اختراق ما وراء جلد شخصياته، وقصرت عن رؤية العالم بأعينهم، فالموسيقى تصويرية وإيضاحية، تصور ولكن لا تعبر عن المشاعر. وذهب فاغنر إلى أن مايربير لم يكن مهتما بالحالات الإنسانية المعقدة، بل بالأعمال التجارية ضخمة الإنتاج، أي «عرض نتائج من دون أسباب». وادعى أن الأوبرا بلغت أقصى حد من الخواء، عندما استهدفت فقط تقديم الإدهاش والألحان والغناء الصوتي، في حين يجب أن تتسامى لمثاليات الفن الإغريقي، بالذات التراجيديا التي تهدف إلى تكامل الدراما والشعر والموسيقى والغناء والأزياء والمحاكاة في أسطورة ما تحتضن الأمة بأجمعها.

مع تحكم رجال البنوك بالأوبرا، ارتبط الموسيقيون بنظام المؤسسة الموسيقية عبر نظام من الحوافز كان يحابي المحافظين فقط. على الرغم من أن العديد من الملحنين الموسيقيين الأكثر تجديدا (بيرلويتز (*)، وبيزيه (**) وديبوسي (***) دخلوا الحقل الموسيقي عبر هذه المؤسسة، فإنهم تابعوا مسيرتهم بتحدي الاتجاهات الموسيقية التقليدية، فانتُقد بيزي بقسوة لمخالفة الأعراف الجمالية للمجال الأوبرالي في أوبرا كارمن (1875)، عندما صور شخوصا بروليتارية وغرباء على أنهم أفراد من لحم ودم يرفضون إصلاح أنفسهم طبقا لمفهوم الاحترام البورجوازي، كما كان في عمله هذا شعور قوي بالحرية الجنسية والاستقلالية الذاتية. تحدت أوبرا بيزي ـ غير الناجحة عند عرضها في دار أوبرا كوميك Opera Comique الأقل شأنا ـ التمايز السائد بين الأوبرا العظيمة (الجادة والبطولية والخطابية) والأوبرا الكوميدية (الحياة اليومية العادية، غير الجادة، والحوار العادي) بحركتها الدرامية المستقاة من الحياة اليومية، والتي تصل إلى الشكل الجمالي المعقد من خلال المستويات المتعددة لصورة «الآخر» كارمن الغجرية «كآخر» عرقي و«آخر» بروليتاري، و«آخر» أنثى.

وهكذا جرت واحدة من أهم المعارك الثقافية في القرن التاسع عشر بين أولئك المؤلفين الموسيقيين الطامحين إلى البقاء ضمن التقاليد والأشكال الراسخة، وأولئك الجاهدين لإحداث ثورة في الأوبرا. مع نهاية القرن التاسع عشر، شكّل حقل الأوبرا الفرنسية جزءا من واحد من أكثر الحقول الثقافية تقدما، وأكثرها تعقيدا في أوروبا. إذ أصبحت حقلا ثقافيا استطاع أن يحقق مستوى عاليا من الاستقلالية الجزئية ضمن حقوله الفرعية المختلفة. على الرغم من أن كلا منها تطور بشكل غير متساو وبسرعته الخاصة، لكن عموما، ظهرت ازدواجية بين أولئك الذين يجاهدون في سبيل «الفن الفني» وأولئك الذين ظلوا ملتزمين بالأشكال التقليدية التجارية. وديبوسي هو الشخصية المحورية هنا، إذ ظل بيزي يعمل في إطار تقاليد الحقل الأوبرالي حتى كارمن، ولكن مع حلول

(*) هيكتور بيرلويتز Hector Berlioz (1803 - 1869): ملحن رومانسي فرنسي أشهر أعماله سيمفونية فنتاستيك Symphonie fantastique [المترجم].

(**) جورجي بيزيه Georges Bizet (1838 - 1875): ملحن فرنسي وعازف بيانو من الحقبة الرومانسية. أشهر أعماله أوبرا كارمن [المترجم].

(***) كلود ديبوسي Claude Debussy (1862 - 1918): ملحن فرنسي من أتباع المدرسة الانطباعية في الموسيقى. ومن أهم موسيقي أوروبا عند مطلع القرن العشرين [المترجم].

1900 عندما عرضت أوبرا ديبوسي «بيلياس وميليساندي» (*)، أعيد بناء الحقل الأوبرالي بما يمكن المؤلفين الموسيقيين من التجديد، وكانت هذه عملية تحقيق نوع من الاستقلالية الجزئية للحقول الثقافية، يوازيها في الفنون البصرية (مانيه Manet) وفي الأدب (فلوبير Flaubert): فعلى سبيل المثال أطاح مانيه بالبنى الاجتماعية لجهاز الأكاديمية الفرنسية في ستينيات القرن التاسع عشر (Bourdieu, 1993) بالطريقة نفسها التي أحدث بها ديبوسي ثورة وأطاح بثقافة العامة التجارية في الأوبرا الفرنسية عند نهاية القرن التاسع عشر، دون أن يهمَّش باعتباره طلائعيا «شنيعا».

يتسم الحقل الثقافي الفرنسي، مثل بقية الحقول، بنوع من الخصوصية التاريخية من حيث أشكاله الاجتماعية، ويختلف بشدة عن الحقول الألمانية والإنجليزية والإيطالية. فتقع ثورة ديبوسي الأوبرالية في إعادة تعريف الخطاب الأوبرالي على أنه غير تمثيلي، بحيث إنه في «بيلياس وميليساندي»، لم تكن اللغة والصور والبنية الموسيقية تتسم بالمحاكاة، وإنما تسعى إلى أن تنتج واقعها ومعانيها الخاصة بها: عالما من الحلم مسكونا بشخصيات أسطورية، لكننا نستطيع في الوقت نفسه أن نتبينه كعالم معاصر يسوده الحب، والغيرة، والعنف والقتل، عالم يسوده الخوف والقسوة. وذلك من خلال الحوار الهادئ المتحفظ القريب من الخطابة الطبيعية والسلسة، والعلاقات غير المبالغ فيها بين الشخصيات، بهذا تشكل أوبرا «بيلياس وميليساندي» نوعا أوبراليا جديدا - «فنا فنيا» - متميزا بوضوح من منتجات الأوبرا العظيمة والملحنين والموسيقيين المعاصرين مثل ماسينيه، الذين كانت أوبراهم تنتج على طرف نقيض متسمة بكل صفات «صناعة الثقافة» التي صبغت الحقل الثقافي بطابع التفتت والتجارة.

المرجعية الأوبرالية والأوبرا الحديثة

مع حلول القرن العشرين، كان الحقل الأوبرالي قد أُسس بصلادة - خصوصا في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وبشكل أقل في إنجلترا وأمريكا - في أشكال تراتبية وثنائية، فاتخذت الأوبرا شكلا مرجعيا كفن متحفي. وكانت

(*) أوبرا بيلياس وميليساندي Pelléas et Mélisande: مقتبسة عن مسرحية بالعنوان نفسه، من تأليف موريس ميترلينك Maurice Maeterlinck. تدور أحداثها في العصور الوسطى، وتروي قصة حب مأساوية [المترجم].

إحدى السمات المثيرة للدهشة لأوبرا القرن العشرين هي تشكيل مرجعية للأعمال الأوبرالية وتأسيس رصيد أساس جاهز لدور الأوبرا، وعلى خلاف القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فشلت الأوبرات الجديدة في تحقيق شعبية جماهيرية، لتعيش على هوامش حقل الأوبرا، ولم تعد تقدم إضافات جديدة للمرجعية. فقط عدد محدود نسبيا من الأوبرات الحديثة، منها: أوبرا توراندوت لبوتشيني (*) (1926)، وأوبرا بيتر غريمز لبريتن (**) (1945)، وأوبرا حياة الفاسق لسترافينسكي (***) (1951) هي التي أضيفت إلى الرصيد الأساس لدور الأوبرا.

وباطراد عبر القرن العشرين، صار الحقل الأوبرالي يخضع لهيمنة المؤسسات والمجموعات الاجتماعية التي تدعم وتعيد إنتاج مرجعية أوبرالية محدودة من الأعمال المؤداة بانتظام في دور عالم الأوبرا من خلال مغنين نخبويين ومتجولين دوليا، عملية أصبحت ميسورة بفضل سهولة السفر ووسائل الاتصال. ويصف أدورنو (1976: 77 - 84) هذه الحالة بأنها تضع قيدا على نمو الرصيد الأوبرالي، وأنها دليل على فشل الأوبرا في تبني الحداثة، بحيث أصبحت دور الأوبرا، باطراد، متاحف للثقافة، تعيد تدوير القديم مكتفية بإشارات للجديد. بالنتيجة، غدت الأوبرا في أزمة دائمة، مع المنتجين الهادفين إلى تحديث الأشكال الأوبرالية السابقة وإحيائها بجعلها «ذات مغزى». إن سلطة المساهمات المالية والجمهور اللذين يربطان بين الأوبرا والمكانة الاجتماعية يعنيان أن الهدف الجمالي قد تراجع بشدة.

(*) جياكومو بوتشيني (1858 - 1924) Giacomo Puccini: ملحن موسيقي إيطالي نجح في المزج بين التقنيات الألمانية والإيطالية ويعد خليفة فيردي. من أشهر أعماله أوبرا توراندوت (ابنة توران) Turandot، وهي مقتبسة عن مسرحية بالعنوان نفسه من تأليف كارلو غوزي Carlo Gozzi، مستوحاة من ألف ليلة وليلة. تدور الأحداث في الصين حيث يجب على من يتقدم للزواج من الأميرة الصينية توراندوت أن يجيب عن ثلاث أحاجي [المترجم].

(**) بنجامين بريتين (1913-1976) Benjamin Britten: ملحن موسيقي وقائد فرقة وعازف بيانو بريطاني. من أشهر أعماله أوبرا بيتر غريمز Peter Grimes بحوار مقتبس من جزء من قصيدة المدينة ذاتية الحكم The Borough للشاعر والعالم الطبيعي الإنجليزي جورج كراب George Crabbe (١٧٥٤-١٨٣٢)، تتناول حياة الأفراد في هذه المدينة ومن أشهرهم بيتر غريمز. وقد كانت هذه أول أوبرا لبريتين تلاقي استحسانا نقديا وجماهيريا [المترجم].

(***) إيغور سترافينسكي (1882 - 1971) Igor Stravinsky: ملحن موسيقي روسي يعد من أكثر ملحني القرن العشرين تأثيرا في الغرب وفي موطنه على السواء. قدم أوبرا حياة الفاسق The Rakes Progress بالإنجليزية. مستلهما الأحداث من مجموعة من ثماني لوحات رسمها الفنان البريطاني وليام هوغارث (١٦٩٧-١٧٦٤) كان سترافينسكي قد شاهدها معروضة في شيكاغو. تحكي قصة توم ريكويل Tom Rakewell الذي يهجر حبيبته لمتع لندن، ويبدد الثروة التي تركها له والده [المترجم].

لكن آراء أدورنو ربما تجاوزها الزمن إلى حد ما، لأنه إلى جانب هذا التطور، تطور الحقل الأوبرالي في القرن العشرين بطريقتين عميقتي الدلالة. الأولى، نشوء كادر من المختصين بالأوبرا، يعززون زيادة الوعي بالأعمال الأوبرالية السابقة، ليس كقطع متحفية، بل كدراما موسيقية حديثة وحيّة. فعلى سبيل المثال، قادت البحوث في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى استرجاع أعمال مفقودة وإعادة تفسير أشكال عصر الباروك. في العام ١٩١١، أنتج المؤلف الموسيقي الفرنسي وعالم الموسيقى داندي D'Indi أول نسخة مؤداة من أوبرا أورفيو منذ القرن السادس عشر، في حين أعيد اكتشاف أعمال أخرى لمونتفيردي، وأحييت وعرضت للجمهور في كل من إنجلترا وألمانيا وإيطاليا. إن تزايد أعداد المختصين الموسيقيين، الذي يرجع الفضل فيه إلى تطور حقل موسيقي وأوبرالي مستقل جزئيا، قد فتح الطريق أمام إنتاج المعرفة، والجدل والنقد والاتصال، بطريقة تشبه تفسير هابرماس للدور التحرري الذي يمكن أن تؤديه الحداثة.

ثانيا: بعيدا عن تشخيصه فقط كمتحف لنوع فني مستنزف تسيطر عليه التقاليد، ويحكمه فهم ضيق للمرجعية، غدا الحقل الأوبرالي خلال السنوات الثلاثين الماضية مجالا للتفاعلات الاجتماعية والسياسية. وقد بقيت البنية المزدوجة للحقل قائمة، ولكن في تفسير جديد للأعمال الخاصة التي حولت إلى مرجعيات أو لم تحول، فقد ولّد منتجو الأوبرا أنماطا جديدة للتلقي تتكامل فيها الحداثة الجمالية الموروثة لأوبرا معينة مع تفسيرات الواقع المعاصر كما حدث، على سبيل المثال، في إنتاج الأوبرا الإسكتلندية في ثمانينيات القرن العشرين لأوبرا «الطروادبون»، وإنتاج باتريك شيرو (*) أوبرا فاغنر دائرة الحلقة (**) في مدينة بايرويت.

(*) باتريك شيرو (- 1944) Patrice Chéreau: مخرج أوبرالي ومسرحي، وممثل ومنتج فرنسي [المترجم].

(**) أوبرا دائرة الحلقة (حلقة نيبلونغن) Der Ring des Nibelungen: تتكون من أربع أوبرات استلهمها فاغنر من شخصيات وعناصر من الوثنية الألمانية السابقة على المسيحية، بالذات من أشعار تصف أحداثا تاريخية حدثت في أيسلندا وتعرف باسم الأساطير الأيسلندية، ومن قصيدة تعرف باسم أغنية نيبلونغن Nibelungenlied من وسط أعالي ألمانيا في القرنين الخامس والسادس الميلاديين [المترجم].

وقد خضع التأليف الأوبرالي حتى القرن العشرين، مع عدد قليل من الاستثناءات (خصوصا مونتفيردي وموتسارت) للحاجة الى مغنين معينين، مثل نوعية المغنين المخصيين (*) في القرن السابع عشر. أما أعمال بوتشيني وريتشارد شتراوس، فقد تحدت هذه السيادة بضراوة. وقد جرت العادة، بالنسبة إلى العديد من منتجي الأوبرا، أن تكون القيم المسرحية والدرامية ثانوية (وبالطبع في إنجلترا حتى وقت قريب، كان الحقل الأوبرالي يخضع لهيمنة منتجين أظهروا اهتماما زائفا بالقيم المسرحية الدرامية). ولكن حتى اليوم، مازال يركزالمنتجون باستمرار على أهمية التأثيرات الدرامية في السعي وراء «الحقيقة» الأوبرالية.

لقد احتفظت الأوبرا الحديثة بالقدرة على إحداث صدمة. فعلى سبيل المثال تتناول أوبرا جون آدامز (**) «موت كلينغهوفر» (1991) موضوع الأحداث الجارية عن الإرهاب، من خلال تمثيل الحياة الحقيقية لمختطَفي سفينة بحرية على أيدي فدائيين فلسطينيين، والتي أفضت إلى مقتل راكب يهودي. وقد رفضت دار أوبرا غلايندبورن Glyndebourne ـ التي كلفت بإنتاج العمل ـ عرضها.

ولم تعرض الأوبرا إلا نادرا، وهذا لا يثير الدهشة في ضوء استهلالها على لسان كورس الفلسطينيين المهجرين:

منزل والدي سوي بالأرض
في ألف وتسعمائة وثمان وأربعين
عندما عبر الإسرائيليون
شارعنا

لكن أوبرا آدامز عمل كثيف ومعقد، ويشكل تحديا، ويرفض أن يجسد خطابا سائدا وحيدا. إنه يمثل من نواح عدة نموذجا لتعقيدات الحداثة المتأخرة، لو نظرنا إلى تعبيرها عن الخطابات المتعددة، مثل الادعاءات المتضادة حول الإرهاب ضد الأسرة اليهودية، والصراع بين

(*) (الخصي) كاستراتو Castrato: المغني الذكر بطبقة صوت سبرانو Sopranoآوميزو - سبرانو mezzo-soprano آو ألتو فويسي alto voice، وينتج ذلك بسبب الإخصاء قبل سن البلوغ أو حالة هرمونية معينة تمنع تطور غلظة الصوت عند البلوغ [المترجم].

(**) جون كوليدغ آدامز (- 1947) John Coolidge Adams: ملحن موسيقي أمريكي شديد التأثير بالتجريدية minimalism. عمله أوبرا موت كلينغهوفر تتناول القصة الحقيقية لاختطاف منظمة التحرير الفلسطينية سفينة أكيلي لاورو في العام ١٩٨٥. وقد عرضت لأول مرة في بروكسل في العام ١٩٩١ [المترجم].

الفلسطينيين والدولة الإسرائيلية. فمثل هذا العمل يتطلب تلقيا إيجابيا وليس سلبيا، ويجسد بطريقة تتميز بخصائص «الحداثة المتأخرة» وجهة نظر توم ستاتكليف (Tom Stutcliffe, 1996: 3) أن «الأوبرا ليست تسلية، بل الهدف من وراء الأوبرا هو إضفاء الحياة على العمل، لكي يحكي هو معناه، وليساعد الجمهور على الإيمان بحقيقة وحيوية الرسالة. ولذا فإن كل محاولة جادة لأداء أوبرا إنما تضيف إلى ثراء وعمق تلك العملية».

الخاتمة

دافعت في هذا الفصل عن التفسير القائم على علم الاجتماع للأشكال الفنية والذي ينهض على مفاهيم الحقل الثقافي وتحرير فكرة الحداثة. إذ تفتح نظرية الحقول الثقافية منظورا جديدا في تاريخ الأوبرا عندما تتناول بشكل صارم أشكالها المختلفة في إطارها الاجتماعي، وفي علاقاتها مع الطبقة والسلطة، والتوتر بين قوى السوق التجاري والرغبة في الاستقلالية الفنية. ويعمق هذا التحليل مفهوم الحداثة أكثر بالتركيز على الطرق التي تجاهد بها الأشكال الفنية لتحرر نفسها من القوى الاقتصادية والسياسية المباشرة، وهي عملية غدت ممكنة بفعل الاستقلالية المتزايدة للحقل الثقافي نفسه. وتدل الحداثة على أن الاستقلالية النسبية للأشكال الفنية لم تصبح ممكنة إلا بفضل الاستقلالية المتزايدة للحقل الثقافي نفسه، لأنها لم تعد مقيدة كليا بالاقتصاد، والسياسة وغيرها من القوى الخارجية، بل بديناميتها وقوانينها الداخلية الخاصة بها.

على الرغم من أن الأوبرا في العادة تتعرض للإدانة بوصفها شكلا فنيا نخبويا مدعوما من قبل أقلية نخبوية صغيرة، إلا أنها تبقى ذات حضور مهم في الثقافة الحديثة، حيث يجدد الشكل نفسه باستمرار من خلال أعمال جديدة ومتحدية واستراتيجيات مجددة مستمدة من عالم الإنتاج المسرحي الحديث. مثل هذه «الثورات» في الحقل الأوبرالي تتحدى التعريفات والممارسات الراسخة، وتهز بنية الحقل هزا، في حين تترك شرعيته مصونة. ويذهب ربط الأوبرا بفكرة الدور التحرري للحداثة ضمن

إطار نظرية الحقل إلى ما وراء المعالجات التقليدية لسوسيولوجيا الأشكال الفنية بالتركيز على الطبيعة الجمعية للإنتاج التي تتضمن مدى كاملا من المؤسسات والممارسات. بهذه الطريقة تستطيع السوسيولوجيا الثقافية تجنب ما يطلق عليه بورديو «تأثير التماس» الذي يغدو فيه خلق الأشكال الفنية مرتبطا بالنظرة العالمية إلى الأيديولوجيا أو دور الرعاية من جانب مجموعة اجتماعية أو طبقة معينة، وسيفشل النمط «الخارجي» للتحليل في تفسير المجموعة المعقدة من العلاقات التي تميز الإنتاج الثقافي، وهي عملية تتضمن من بين من تتضمنهم «المبتكرين» والمؤدين بالإضافة إلى أجيال جديدة تسعى إلى الإطاحة بالأشكال الفنية المؤسسة والمرتبطة بالتراتبية القديمة للقوة والمكانة.

وهكذا نرى أن التحليل السوسيولوجي للأوبرا يضعها بصلابة ضمن دراسة سوسيولوجية أكثر اتساعا للثقافة والفن. فالأوبرا أكثر من ترفيه للنخبة، بل هي شكل فني انخرط عبر تاريخه كله في العديد من المشاكل الأساسية في الثقافة التعددية الحديثة، وتكمن أهميتها بالنسبة لأولئك المشتغلين بتطوير سوسيولوجيا للفن في أهميتها الكبرى بالنسبة إلى الثقافة الحديثة وتاريخها الغني والمعقد.



11

«موسيقى العالمية» وعولمة الصوت

ديفيد إنجليز ورولاند روبرتسون

مقدمة

يتزايد الاعتراف في يومنا هذا بأن تخصص علم الاجتماع يمر بعملية تحول بفعل حاجته إلى تفهم العمليات والظواهر العارضة والموجودة بطرق معينة في ما وراء حدود الدول القومية (Urry, 2000). يترتب على ذلك أن المجال المتخصص لسوسيولوجيا الفن والثقافة يجب أن يسعى هو الآخر إلى تنقيح أطره التحليلية الموروثة وأدواته الفرضية كي يتمكن من فهم الظواهر الفنية والثقافية التي أصبحت «كونية» في مداها أو التي تمتاز بعناصر أو أوجه أو خصائص «كونية» معينة. في هذا الفصل سنضرب مثال «الموسيقى العالمية» لنوضح من خلاله أمرين: كيف يبدو الشكل الثقافي «العالمي»، ولنتبين ما يمكن أن تفيدنا به السوسيولوجيا عنه. كما سنرى، فإن ظاهرة «الموسيقى

«الموسيقى هي بالتأكيد الجانب الأكثر عالمية في (قريتنا الكونية)»

روبرت بيرنيت

«الموسيقى العالمية هي (الشكل الجمالي الجديد للخيال الكوني)»

(**إيرلمان** ١٩٩٦، ٤٦٧)

العالمية» ظاهرة شديدة التعقيد ومثار جدل حاد في العادة، وشكلت الطريقة التي صور بها مختلف الكتاب هذه الظاهرة مجالا من الخطاب يتميز كأفضل ما يكون على أنه «مجال جدلي مسيس» (Feld, 1994: 270).

على الرغم من الصعوبات التي ستواجهنا في اجتياز حقل الألغام السياسي والجمالي هذا، فإن الموسيقى العالمية تطرح الكثير من الأسئلة المثيرة للاهتمام بالنسبة إلى علماء الاجتماع، من الإشكالية العامة لكيف يجب على السوسيولوجيا أن تسعى إلى فهم الأشكال الجمالية «العالمية»، إلى القضية الأكثر خصوصية المتعلقة بكشف العلاقات السائدة في عالم اليوم بين الموسيقى والعرقية / الهوية من جهة، والموسيقى والموقع الجغرافي من جهة أخرى (Guilbault, 1997: 41). وسنرى أنه يمكن النظر إلى الموسيقى العالمية باعتبارها تعكس هذا التحول في هذه العلاقات. وتساهم بإيجابية في هذا التحول، بحيث إن عالم الموسيقى أصبح الآن حقا عالماً «كونيا» في طبيعته. وتحفز مثل هذه التطورات علماء الاجتماع ليفكروا في الطريقة المثلى لفهم التغيرات الرئيسة في الحياة الموسيقية خصوصا، والحياة الجمالية ـ الثقافية بشكل عام. لذا يهدف هذا الفصل إلى: ١. تحديد وفهم الظاهرة المعقدة للموسيقى العالمية. ٢. توضيح الطرق الممكنة التي تستطيع بها سوسيولوجيا الفن أن «تنعطف عالميا» بالطريقة الحادثة في بقية تخصص علم الاجتماع.

أولا سننظر إلى التناقضات القائمة في تعريف مضمون النوع الفني وبالتالي ما لا يحتويه، وأي شكل من الموسيقى يمكن أن يدرج تحت هذا العنوان. ثم نتناول كيف خضعت الموسيقى العالمية للتنظيم الاجتماعي من قبل منتجي الأسطوانات، والموسيقيين، والمنافذ التجارية لبيع الأسطوانات وغيرها. ثم سنتأمل الطريقة المثلى لفهم العلاقات بين عالم الموسيقى وعمليات العولمة، حجتنا في ذلك هي أن الاعتناء بتفاصيل نشوء الموسيقى العالمية وتوزيعها واستهلاكها وتنظيمها المحكم من شأنه أن يحمل علماء الاجتماع على الاعتراف بالطبيعة المتضاربة للظاهرة ككل، وهو تضارب قد يميز بقية الظواهر الجمالية والثقافية التي هي عالمية في مداها.

طبيعة «الموسيقى العالمية»

تقودنا الإجابة عن السؤال البسيط ظاهريا «ما الموسيقى العالمية؟» فعليا نحو أعماق عالمها المعقد جدا. من جهة ليست «الموسيقى العالمية»ظاهرة جديدة، بمعنى أن لتجلياتها الحديثة تاريخا طويلا يمتد إلى ما يزيد على المائتي عام. هذا لأن الموسيقى هي أكثر الأشكال الفنية والثقافية قابلية للانتقال عبر الحدود الجغرافية، ويبدو أنها بالذات عرضة للامتزاج والاتحاد في الأساليب المختلفة. فكما يقول ليبستز (Lipsitz, 1994: 126) يكشف الامتزاج الموسيقي ديناميات الامتزاج الثقافي الأساس في عمليات الهجرة والتماثل والتبادل الثقافي، وهي عمليات لها تاريخ طويل في حد ذاتها. على سبيل المثال، صاحبت كل من الموسيقى اليهودية والموسيقى المسيحية جماعات معينة من الناس في ترحالها عبر العالم طوال الألفيتين الماضيتين (Phalen, 1949: 17.27). ولذلك فإذا أخذنا في الاعتبار ترحالهم الطويل عبر العالم، والطفرات المحلية المتباينة التي مروا بها في هذه العملية فسيكون هناك مبرر قوي لفهم أشكال الموسيقى اليهودية مثل كليزمر (*)، بوصفها حقا بأنها ذات طبيعة «عالمية» (Slobin,2003: 290). وثمة شكل موسيقي آخر مرتبط بالعمليات التاريخية للارتحال والهجرة وامتزاج الأوساط الثقافية المختلفة هو التانغو (**)، الذي نشأ في الأرجنتين، وانتشر في العديد من مناطق العالم في أوائل القرن العشرين، وانتحل في أماكن «أقل احتمالا» مثل اليابان وتركيا (Born and Hesmondhalgh, 2000: 25; Stokes, 2003: 298) (1). وسارت في الاتجاه نفسه الأشكال الموسيقية للـ«السود» التي تطورت في أمريكا الشمالية ومنطقة الكاريبي، والتي تمثل بكل جلاء موسيقات أنتجتها الظروف الاجتماعية الثقافية للمعمورة وعبرت عنها بطرق عديدة. قد يجادل المرء ـ بناء على أسس مركزية موسيقى السود في ابتكار ما يطلق عليه الآن التيار الرئيس من الروك (***) والبوب (****) الأنجلو/أمريكي ـ في أن

(*) كليزمر Klezmer: موسيقى مدنية يهودية تطورت حوالي القرن الخامس عشر متبعة تقاليد الموسيقى الأشكنازية (اليهود من أصول غير سامية)، ولا تزال تتطور حتى يومنا هذا. تتضمن مجموعة من أغاني الرقص للأعراس وغيرها من الاحتفالات [المترجم].

(**) تانغو Tango: رقصة اجتماعية تطورت في بيونس ايريس في الأرجنتين ومونتيفيديو في الأورغواي. اليوم هناك العديد من أشكال التانغو [المترجم].

(***) روك Rock: موسيقى شعبية يسود عليها الغناء الصوتي المصحوب بالغيتار الكهربائي، وغيتار الباس والطبول. تمتد جذور هذا النوع من الموسيقى إلى خمسينيات القرن العشرين [المترجم].

(****) بوب Pop: نوع من الموسيقى الشعبية المتمايزة عن الموسيقى الكلاسيكية أو الموسيقى التقليدية. تقوم على الغناء العاطفي أو ذي الايحاءات الجنسية، وإيقاع راقص، وتناغم هارموني بسيط [المترجم].

«الشتات الإجباري للأفارقة... قد كان له وقع أكبر بكثير على تاريخ الموسيقى الشعبية من الإمبريالية الثقافية لصناعة الترويح الأنجلو/أمريكية (Hatch, 1989: 72 كذلك Stokes, 2003: 307)، لذا حتى الموسيقى السائدة في العالم الأنجلو / أمريكي «الأبيض» ـ الذي يمثل عادة وللمفارقة الساخرة الكبش الأسود (*) béte noire للقياسية الموسيقية التي يثور ضدها العديد من «الموسيقيين العالميين» في يومنا هذا ـ يمكن أن ينظر إليها على أنها نوع من الانصهار بين كل من المؤثرات الأوروبية والمؤثرات الأفريقية، ومن ثم يعد في صلب طبيعته هجينا ثقافيا.

لذا، سيكون من الخطأ الادعاء بأن ما نطلق عليه اليوم «الموسيقى العالمية» قد ظهر فجأة من العدم في العقود القليلة الماضية من دون سوابق تاريخية. لكن الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية لإمكان نشوء ظاهرة «الموسيقى العالمية» المعاصرة نتجت عن تيارات العولمة في النصف الثاني من القرن العشرين (Bohlman,2002b: xvi). ومن وضعية انفصال ثقافات موسيقية معينة ظلت منفصلة نسبيا (ولكن ليس بالمطلق) حتى وقتنا هذا، نشأت وضعية تكون فيها كل (أو تقريبا كل) الموسيقات العالمية قد وصلت إلى شكل من الاتصال والحوار بين بعضها والبعض الآخر (Wiora, 1965)، فغدت الاتصالات البينية القائمة حتى الآن بين العديد من الثقافات الموسيقية، والأعمال عبر ـ القومية التي أبدعها أفراد، وبيع الموسيقى والاستماع إليها، قد صارت أكثر اتساعا في القرن العشرين، وأكثر كثافة وتعقيدا (Tylor, 1997: 197). إنها هذه الكثافة والتعقيد اللذان يعكس كلاهما ما نطلق عليه اليوم «الموسيقى العالمية» وفي الوقت نفسه جعلاها أمرا ممكنا، وهي كوكبة من الأشكال الموسيقية التي تبدو أنها تزدهر بشكل خاص وعلى نطاق واسع في المدن متعددة الثقافات مثل لندن وباريس ونيويورك (Nettl, 1985)، على الرغم من وجود مراكز تسجيل مهمة لأساليب معينة من الموسيقى العالمية خارج هذه المراكز الكونية ـ أيضا ـ والمثال الجيد على ذلك مدينة كينغستون Kingston في جامايكا (Guilbault, 2001: 190).

(*) الكبش الأسود bête noire: يستخدم المؤلف المصطلح الفرنسي bête noire. الذي يعني حرفيا الكبش الأسود، والذي يستخدم في العادة للدلالة على الشخص أو الأمر المكروه [المترجم].

الشيء الوحيد الذي يمكن قوله بثقة حول طبيعة «الموسيقى العالمية»، في ما عدا موقعها التاريخي، هو أن تعاريفها موضع جدل وعرضة للتفنيد دوما، وذلك لوجود الأكاديميين المختلفين، وجماعات المصالح المختلفة في صناعة الموسيقى الذين يحبذون تعريفات مختلفة لماهية الموسيقى العالمية. وأي نوع من الموسيقى هو الذي يستحق أن يوضع تحت هذا العنوان (Guilbault, 2001: 176). ففي رأي البعض، أن فئة «الموسيقى العالمية» تعني «مصطلحا طوباويا شاملا»، في حين يرى آخرون أنه يحوي «عزلا مقيدا» لموسيقى معينة ولموسيقيين معينين، حاصرا إياهم في فئة سيكون أفضل لهم ألا نربطهم بها .(Fairley, 2001: 286).

ويمكن أن نرى بوضوح الغموض المتضمن في تعريف «الموسيقى العالمية» عندما ينظر الفرد إلى الطبيعة غير المتجانسة للأشكال الموسيقية المختلفة التي يجمعها، تحت هذا العنوان، عادة كل من النقاد الثقافيين وأولئك المشتغلين بالإنتاج والتسويق والتوزيع لمثل هذه الأشكال. وعندما كتب الموسيقي ديفيد بيرن David Byrne منتقدا الموسيقى العالمية كنوع فني نجده يؤكد الكثرة غير المحدودة للأساليب الموسيقية التي يصار إلى بيعها تحت مظلة مصطلح الموسيقى العالمية هذا، وفي رأي لبيرن (1999) أن نوع الموسيقى العالمية:

> مصطلح جامع يستخدم في العادة للإشارة إلى الموسيقى غير الغربية من كل الأنواع، كالموسيقى الشعبية، والموسيقى التقليدية وحتى الموسيقى الكلاسيكية... وهو اسم لسلة عرض في محل التسجيلات الصوتية يرمز إلى الأشياء التي لا تنتمي إلى أي مكان آخر في المحل. ويتراوح الموجود في هذه السلة بين أكثر الموسيقات التجارية صخبا من إنتاج بلد ما، مثل موسيقى الأفلام الهندية... إلى موسيقى فائقة الدقة والتعقيد، إلى فن البوب البرازيلي شديد العالمية... ومن التصور الغريب نوعا ما والسريالي لفرقة الفولكلور الحكومية في بلغاريا السابقة (فرقة الأصوات السحرية البلغارية) (*) إلى أغاني

(*) فرقة الأصوات السحرية البلغارية Les Mystére des Viox Bulgares: هي الفرقة النسائية لإذاعة وتلفاز الدولة البلغارية. أسسها فيليب كوتيف في العام ١٩٥١ للحفاظ على التراث الضخم من الأغاني الشعبية [المترجم].

النورتينو (*) من تكساس وشمال المكسيك التي تمجد مآثر تجار المخدرات... وأسطوانات موسيقية لسيلينا (**)، وريكي مارتن (***) ولوس ديل ريو (****) (ملوك الماكارينا)، وهم فنانون يبيعون ملايين الأسطوانات في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، تصف جميعها على رفوف التسجيلات الميدانية نفسها لموسيقى قبائل التلال التايلندية (*****) كمن يساوي ـ في الحقيقة ـ بين التفاح والبرتقال.

وهكذا يتراكم تحت عنوان النوع الفني «الموسيقى العالمية» حشد من المتضادات والتناقضات الموسيقية والثقافية، إذ يوجد ضمن «نوع» الموسيقى العالمية (أو بدقة أكبر ما فوق النوع الفني) موسيقات «شعبية» و«غامضة» و«بوب» و«تقليدية» و«تجارية» و(نسبيا) «غير تجارية» وهلم جرا. تتضح هذه السمة من الانتقائية المتناهية في مقدمة واحدة من أهم وأكثر الأدلة الموسوعية للموسيقى العالمية في اللغة الانجليزية تأثيرا «الموسيقى العالمية: دليل أولي عام» (Broughton et al., 1999a: b). فقد قدم محررو الدليل لكتابهم ـ المؤلف من ألف وأربعمائة صفحة، في مجلدين مجموعة من التحليلات لأصناف متباينة من الموسيقى العالمية ـ مشيرين إلى أن مؤلفهم «يتعامل مع أقدم وأحدث الموسيقى العالمية ـ من تقاليد عمرها قرون إلى الأمزجة المعاصرة. ويضم من الموسيقى الأكثر قداسة وعمقا إلى أكثرها

(*) نورتينو Norteno songs: من اللفظة الإسبانية Norteño بمعنى الشمال. نوع من الموسيقى المكسيكية يعتمد على الأكورديون وغيتار يتألف من ١٢ وترا يعرف باسم بايو سيكستو bajo sexto (أي السادس الأدنى). وهي موسيقى محببة جدا في المكسيك ومنتشرة بين الجاليات المكسيكية في الولايات المتحدة الأميركية [المترجم].

(**) سيلينا Selena (من مواليد ١٩٧١): مغنية مكسيكية أميركية تعرف بلقب ملكة موسيقى التيهانو (لفظة إسبانية بمعني التكساسيون من أصول إسبانية والذين يقطنون في ولاية تكساس) [المترجم].

(***) ريكي مارتن Ricky Martin (من مواليد ١٩٧١): مغن لموسيقى البوب الأميركي ـ اللاتينية [المترجم].

(****) لوس ديل ريو Los del Río: (من الإسبانية بمعنى أولئك الذين من النهر. إشارة إلى نهر غودا الكوافير Guadalquivir أطول نهر في الأندلس. والاسم مشتق من العربية «الوادي الكبير») ثنائي موسيقي هما أنتونيو روميرو مونغي Antonio Romero Monge ورافييل رويز Rafael Ruiz بدآ الغناء معا منذ ستينيات القرن العشرين، ويتخصصان في الموسيقى الأندلسية الشعبية خصوصا تلك التي من مدينة أشبيلية. من أشهر أعمالهما أغنية ماكارينا التي باعت ما يزيد على أربعة ملايين نسخة في الولايات المتحدة فقط [المترجم].

(*****) قبائل التلال التايلندية: تتألف مما يزيد على عشرين مجموعة إثنية تعيش في شمال تايلند [المترجم].

عبثية، وتلك ذات الدلالات الجنسية الهابطة، وموسيقى التداوي، وموسيقى الاحتجاج، وأصخب موسيقى سمعتها في حياتك، وأرق موسيقى وأكثرها حميمية (Broughton et al., 1999a: ix).

ويغرينا كل هذا التركيز على التنوع، أن نستنتج أن «عالم الموسيقى العالمية ليس له حدود» على الإطلاق (Bohlman, 2002b: xi)، وأن مصطلح «الموسيقى العالمية» «غير ممكن التحديد» في الحقيقة، (Guilbault, 2001: 191)، كما يمتاز بالكثير من عدم الثبات (Taylor, 1997: 14). ومع أن ذلك صحيح إلى حد ما، إلا أن النظر إلى عنوان «الموسيقى العالمية» على أنه شفرة عديمة المعنى كلية سيكون بمنزلة تجاهل حقيقة وجود أنماط معينة من الانتظام في «الموسيقى العالمية» كما يفهمها كل من الأكاديميين والنقاد، وما هو أهم في هذا السياق، الناس الذين يصنعون ويوزعون ويستمعون لمثل هذه الموسيقى. ولعله من الأصوب أن نقول إن «الموسيقى العالمية» تعرف بما ليس فيها أكثر مما تعرف بما هي عليه. فهي إلى حد كبير ما هو ليس من «التيار الرئيس» في أي بيئة موسيقية (Guilbault,2001:191). ففي العالم الغربي وكما يتضح في الكتيبات المصورة لشركات التسجيلات وموادها الإعلانية، والمجلات والإصدارات المختصة بـ«الموسيقى العالمية»، وعلى أرفف محلات التسجيلات، نجد أن «الموسيقى العالمية» ـ بشكل عام جدا ـ تتألف من الموسيقى التي ليست جزءا من التيار الرئيس في موسيقى الروك أو البوب الغربي (Shuker, 1998: 311 - 12) نلاحظ فضلا عن ذلك مرة أخرى ـ بشكل عام جدا ـ أنه في البلدان الناطقة بالإنجليزية تميل الموسيقى العالمية إلى أن تغنى بالإنجليزية، وإن لم تكن كذلك بالضرورة، على الرغم من أن بعض «جذور» التسجيلات و«فولكلورها» بالإنجليزية يطلق عليها لقب الموسيقى العالمية (Guilbault, 2001: 177). فقد تعد النسخ المحلية والأصلية من موسيقى التيار الرئيسي من الروك والبوب (مثلا الروك الهنغاري) موسيقى عالمية أو لا تعد كذلك. تبين مثل هذه الحالات الواقعة على الحدود أهمية الوقوف على المجموعات التي تقوم بتعريف «الموسيقى العالمية» في سياقات اجتماعية ـ ثقافية معينة. لذا ينظر الغربيون إلى أنواع موسيقى الشرق الأدنى، مثل الكاريوكي الياباني (*) Japanese Karaoke والبوب الصيني على

(*) الكاريوكي الياباني Japanese karaoke: من اليابانية كارا بمعنى فارغ. وأوكيستورا بمعنى أوركسترا. نوع من التسلية يقوم فيها مغن غير محترف بالغناء مصحوبا بموسيقى مسجلة لأغنية مشهورة من دون صوت المغني الأصلي. وتعرض الكلمات على شاشة. وهي تسلية محببة بدأت في اليابان ثم انتشرت في منطقة شرق آسيا حوالي ثمانينيات القرن العشرين. ومنها انتشرت عالميا [المترجم].

سبيل المثال، على أنها ضاربة جدا في «البوب» بحيث لا تصلح لأن تكون «موسيقى عالمية» «حقيقية»، على الرغم من أن موسيقى البوب في بلاد أخرى، مثل بعض بلاد الشرق الأوسط تدرج في العادة تحت فئة الموسيقى العالمية (Taylor, 1997: 9). وبذا، يمكننا أن نرى في الغرب الناطق بالإنجليزية أن «الموسيقى العالمية» تميل إلى أن تتألف من الأشكال التي ليست بروك أو بوب ناطق بالإنجليزية، ولا يزال الأمر يعتمد على الظروف الخاصة التي يسمح فيها لأشكال موسيقية بالاندراج تحت مجموعة الموسيقى العالمية.

هل يعني هذا أنه لكي تكون موسيقى ما شكلا من أشكال «الموسيقى العالمية» يجب أن تكون من أصل غير غربي؟ لقد ذهب بعض النقاد إلى أن الغالبية العظمى مما يعد في الغرب «موسيقى عالمية» ينتسب بالتأكيد إلى تقاليد ثقافية من خارج العالم الغربي (Pacini, 1993; Guilbault, 1997: 31). لكن مصطلح الموسيقى العالمية في يومنا هذا «يغطي الموسيقى الأمريكية والآسيوية والأوروبية. حتى إن كانت موسيقى أقليات في هذه المناطق الجغرافية» وهكذا فإن الموسيقى من البلدان الغربية يمكن أن تعد (من قبل مجموعات مهتمة خاصة) موسيقى عالمية إذا كانت «نتاج مجموعات بشرية مضطهدة» مثل الكنديين الفرنسيين أو القطلونيين (Guilbault, 2001: 176). لكن تجدرالإشارة إلى أنه إذا كان للمرء أن يدعي أن «الموسيقى العالمية» والموسيقى المنتجة من قبل موسيقيين ينتمون أو يدعون أنهم يمثلون «أقليات مضطهدة» هما شيء واحد، فقد يقودنا هذا إلى القول بأن الأشكال الموسيقية مثل الجاز (*) والراب (**) اللذين طورهما أصلا الامريكيون السود هي من الموسيقى العالمية أيضا. لذا فإن ما يباع على أنه «موسيقى عالمية» هو دوما أمر اعتباطي على نحو ما تقرره أوامر الشركات الموسيقية والمنافذ التجارية. بمعنى ما يعد «موسيقى عالمية» في وقت وزمان معينين قد يدلنا على طبيعة الناس الذين قرروا أنها تقع ضمن الفئة أو خارجها أكثر مما يدلنا على طبيعة الموسيقى نفسها (Guilbault, 1996). لن نبالغ في التعميم إذا قلنا

(*) الجاز Jazz: شكل موسيقي تطور في نيوأورلينز New Orleans في الولايات المتحدة الأمريكية في عشرينيات القرن العشرين، من مزج الأساليب الموسيقية الأفريقية ـ الأميركية مع تقنيات ونظريات الموسيقى الغربية [المترجم].

(**) الراب rap: إلقاء إيقاعي لنص إيقاعي، ويحتل منطقة رمادية ما بين الشعر والنثر والكلام العادي والأغنية. مشتق من أصول أفريقية وكاريبية، تطور في بداية سبعينيات القرن العشرين [المترجم].

إن المصطلح يشير تقريبا إلى الموسيقى المؤلفة (على الأقل ظاهريا) من قبل «آخر» غريب. فمن الواضح أن ما يعد «موسيقى عالمية» يتوقف على أي جزء من العالم أنت فيه، فالمصطلح نسبي تماما.

فئات الموسيقى العالمية

الآن وقد نظرنا إلى تعقيدات الأشكال الموسيقية التي تضم تحت عنوان «الموسيقى العالمية» أو لا تضم، سنتحول إلى محاولة تبين الفروق الدقيقة للتسميات ضمن المصطلح في ذاته كما يفهم في الغرب. مصطلح «الموسيقى العالمية» مشتق من مصدرين رئيسين للتصنيف: الأول، المصطلح ذو أصل أكاديمي، صاغه في ستينيات القرن العشرين وما تلاها علماء الإثنوغرافيا الموسيقية (بشكل رئيس الليبراليون أو اليساريون) الحساسون للجدل الدائر حول الإمبرالية وما بعد الكولونيالية كي يصفوا موضوع دراستهم، أي كل موسيقات العالم. كان هدف العلماء منذ ستينيات القرن العشرين وما تلاها استبدال وجهات النظر والتصنيفات القديمة «للموسيقى التقليدية وغير الغربية» بإيحاءاتها النخبوية والاستعمارية (Rice, 2000: 224)، لمصلحة احتفاء غير تراتبي بالتنوع الموسيقي الذي رفض أن ينظر إلى أشكال الموسيقى الغربية على أنها الأعراف التي يجب أن يقاس عليها كل البقية (Feld, 1994: 266; Bohlman, 2002a: 13, 16; Feld, 2000).

ثانيا: نشأ مصطلح «الموسيقى العالمية» في عالم صناعات الثقافة الرأسمالية. بهذا المعنى كانت «الموسيقى العالمية» أساسا من مفاهيم الترويج التجاري، مصممة من قبل شركات الموسيقى والموزعين «كعنوان يطلق على الموسيقى الشعبية التي تنشأ خارج الرابطة الأنجلو/أمريكية» (Shuder,1998: 311). ببساطة متناهية، كان عنوان «الموسيقى العالمية» طريقة لبيع الموسيقى التي كانت قبل ذلك الوقت غير مستغلة للأغراض التجارية كأقصى ما يمكن أن يكون، فلم يعن المصطلح مجرد تعريف نوع فني معين (أو فوق النوع)، وإنما كذلك - كما سنرى في ما يلي - ابتكار علامة لاستراتيجية جديدة لتسويق الموسيقى، بهدف الوصول إلى شريحة معينة من الزبائن.

ضمن هذا التصنيف التجاري، تشير «الموسيقى العالمية» إلى نوعين رئيسين من الموسيقى. في الحالة الأولى، يشير المصطلح إلى «الموسيقى العرقية» أي موسيقى يمكن أن تؤخذ بطريقة ما على أنها تمثل أو تشير إلى

«ثقافة»، أو «شعب» أو «أمة» أو غير ذلك مما يمكن التعرف عليه. وثمة نوع معين خصوصا من «الموسيقى العالمية» يمكن أن يرى كتعبير ثقافي عن مجموعة إثنية معينة. في وجهة النظر هذه، فإن نوعا فنيا معينا من الموسيقى يعكس «فضاء جغرافيا... يتألف من مقاطعات ثابتة ومحددة»، وينظر إلى الموسيقيين على أنهم يعبرون بالأصوات عن «روح» المجموعة الإثنية التي هم جزء منها (Guilbault, 2001: 178). ومن أمثلة الأساليب الموسيقية المعينة التي ينظر إليها على أنها «معبرة» على نحو معين عن المجموعات الإثنية التي يأتي منها الموسيقيون الذين يبتكرونها ويؤدونها، هي الراغي (*) (جامايكا) وكوجان (**) والزيديكو (***) zydeco (الثقافة الكريولية في لويزيانا وما يحيط بها)، والبولكا (****) (العديد من دول وسط أوروبا)، والسالسا (*****) (العديد من دول الكاريبي)، والتانغو (الأرجنتين)، والجوجو (******) والهايلايف (*******) (نيجيريا) والراي räi (الجزائر) وكونجونتو (********) (المكسيك وجنوب تكساس) والفلامنكو (جنوب إسبانيا) (Feld, 1994: 264).

في الحالة الثانية، وعلى النقيض من مثل هذا التركيز على الأمة، فإن الفئة التجارية من «الموسيقى العالمية» تشير أيضا إلى الأشكال الموسيقية الناتجة من «امتزاج» نوعين أو أكثر من الأشكال الموسيقية، التي كانت قبل ذلك الوقت متمايزة جغرافيا ـ أو صوتيا. يشار إلى مثل هذه الموسيقى في

(*) الراغي Reggae: صنف موسيقى تطور في جامايكا في ستينيات القرن العشرين [المترجم].

(**) كوجان Cajun: الموسيقى المميزة للويزيانا-الولايات المتحدة الأمريكية. تطورت عن الموسيقى الشعبية للكاثوليكيين المتحدثين بالفرنسية [المترجم].

(***) زيديكو zydeco: شكل من الموسيقى الفلكلورية تطور في أوائل القرن العشرين بين الكريوليين المتحدثين بالفرنسية في جنوب غرب لويزيانا ـ الولايات المتحدة الأمريكية [المترجم].

(****) بولكا polka: صنف من موسيقى الرقص. تطور في القرن التاسع عشر في بوهيميا ولايزال شائعا في الموسيقى الفلكلورية التشيكية والسلافية. وقد استخدم في الموسيقى الكلاسيكية من قبل ملحنين كبار من مثل شتراوس [المترجم].

(*****) سالسا salsa: صنف موسيقي متنوع شائع في أميركا اللاتينية. ويشمل أنواعا مثل المامبو والتشاشا. لكن المصطلح يشير بالذات إلى موسيقى تطورت في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين بين المهاجرين الكوبيين والبورتوريكيين في نيويورك [المترجم].

(******) جوجو juju: أسلوب موسيقي نيجيري شعبي، تطور في عشرينيات القرن العشرين [المترجم].

(*******) هايلايف highlife: صنف موسيقي أصوله من غانا وسيراليون ونيجيريا، تطور في عشرينيات القرن العشرين وانتشر عبر أفريقيا الغربية [المترجم].

(********) كونجونتو counjunto: نوع من موسيقى النورتينو [المترجم].

العادة بـ «مزيج» أو «هجين»، أو كريولي (*)، أو توفيق، أو تلقيح متبادل (Pacini, 1993: 48)، وهي مصطلحات بدأت تظهر حتى في الكتابات الأكاديمية حول أشكال الثقافة المعولمة في العقد الأخير أو حول ذلك، ويمكن أن يتخذ الخلط بين الأساليب في مزيج موسيقي شكل إما مزج أنواع من «الموسيقى الإثنية» بعضها ببعض، أو تركيب «موسيقى إثنية» مع شكل موسيقي غربي، مثل البوب أو الإلكترونيكا (Firth, 1989: viii;Guilbault, 2001: 177; Loosely, 2003: 50). ومن أمثلة الموسيقى الأخيرة تعاون المغني وكاتب الأغاني الأمريكي بول سيمون (**) مع فريق ليدي سميث بلاك مامبازو (***) من جنوب أفريقيا في ألبوم غريسلاند Graceland، وتعاون الملحن الأمريكي راي كودر (****) مع موسيقيين كوبيين وهنود وماليين (Fairley, 2001). لذا يمكن وصف نسخة «المزيج» من «الموسيقى العالمية» على أنها نتاج عملية «خلط الأساليب الموسيقية واستعارة عناصر من الموسوعة العالمية للمتوافر من الأساليب الموسيقية» (Rutten, 1996: 67). وقد نشأت مجموعة كاملة من النوع الفني الجديد المزيج، مثل «محيط العالم» (*****) و«الموسيقى القبلية» و«المزيج الإثني» و«إثنو - تكنو» و«تكنو - قبلي» و«نيو أيج» وأخرى عديدة (Taylor, 1997: 4). تميل هذه إلى إعادة تركيب موسيقى إثنية معينة هي في العادة تلك التي تمتلك عنصرا «روحيا» معبرا - مثل الأهازيج البوذية، أو الأناشيد الإسلامية - مع إيقاع إلكتروني ولحن غربيين. مثل هذه الأمزجة يمكن عندها أن تباع للمستمعين الغربيين على أنها تجسد كلا من عناصر البوب والعناصر الروحية، وأنها مثالية للتأمل والاسترخاء (Heelas, 1996).

وعلى حين أنه في بعض دوائر الموسيقى العالمية قد يكون أكبر احتفاء بـ «موسيقى إثنية» معينة هو امتداح «أصالتها»، إلا أن نسخة «المزيج» عن الموسيقى العالمية تشتمل - إما ضمنيا أو صراحة - على رفض الأصالة لمصلحة تشريع

(*) كريولي creolization: مولدي الأمريكيتين من أصل أفريقي وأوروبي [المترجم].

(**) بول فريدريك سيمون Paul Frederic Simon (ولد في العام ١٩٤١): مغن وكاتب أغان أمريكي، أطلقت عليه مجلة التايمز الأمريكية لقب «واحد من مائة شخص يشكلون عالمنا» [المترجم].

(***) ليدي سميث بلاك مامبازو Ladysmith Black Mambazo: فرقة كورال من جنوب أفريقيا [المترجم].

(****) راي كودر Ry Cooder (من مواليد ١٩٤٧): مغن وعازف غيتار وملحن أمريكي [المترجم].

(*****) محيط العالم world ambient: صنف موسيقي مُعرَّف بشكل فضفاض يتضمن عناصر من أصناف موسيقية أخرى، مثل الجاز والموسيقى الإلكترونية والعصر الجديد والراغي والضجيج [المترجم].

«الخلط، والتهجين التوفيقي، والمزج، والالتحام، والكريولية، والتعاون عبر البحار» والاحتفاء به (Feld, 1994:265). نحن هنا بصدد واحد من أكبر الصدوع في تقييم الموسيقى العالمية من قبل أولئك المشتغلين في إنتاجها وتوزيعها واستهلاكها. هل يجب على المرء أن يؤيد ويدافع عن «النقاء» (المدعى) لتقاليد ثقافة واحدة. أو هل يجب على المرء أن يعزز ويمتدح «الحيوية» (المدعاة) للأمزجة الجديدة للأساليب الموسيقية التي ظلت قبل ذلك متمايزة؟ تمثل هذه الظاهرة بالذات العرض الدرامي الموسيقي لمعضلة أكثر عمومية تواجه كل فرد في العالم المعولم: هل يجب على المرء أن يسعى للتمسك بتقاليد وتراث ثقافة معينة (أو بما يراه كذلك) أم أنه يجب عليه أن يحتضن نتائج التلاقح الاجتماعي والثقافي عبر الحدود الفاصلة، أي صور الالتقاء والامتزاج المتلازمة مع حالة العولمة؟

التنظيم الاجتماعي للموسيقى العالمية

وكما أوضح غويلبولت (Guilbault, 2001: 177)، فعلى حين تظل الموسيقى العالمية على المستوى المعرفي النظري «مراوغة كصنف أو فئة»، فإن لها بالتأكيد - رغم ذلك - وجودها الاجتماعي الخاص بها. من حيث إن «لها قسمها الخاص في محلات التسجيلات، وإنها محور تركيز مجلاتها الخاصة، وعناوين الأسطوانات والإعلانات، ولها مهرجاناتها الخاصة، وبرامج الإذاعة والتلفاز، وهلم جرا» (Goodwin and Gore, 1990)، بالطبع إن تطور الاسم التجاري «الموسيقى العالمية» يمكن أن يعتبر أنه يتضمن ومنذ ثمانينيات القرن العشرين وما تلاها «إعادة تشكيل رئيسة لكيفية تنظيم موسيقى الكرة الأرضية، وتسجيلها، وتسويقها والإعلان عنها ونشرها (Feld, 2000: 151). لذا يجب أن تكون إحدى مهام سوسيولوجيا الثقافة التعرف على الطرق التي ينظم بها شكل ثقافي معين - هي في هذه الحالة «الموسيقى العالمية» - اجتماعيا، وهي مهمة سوف نتناولها بإيجاز فيما يلي:

> في الحالة الأولى، يجب أن ندرك أنه من دون جهود مقاولين معينين في الصناعة الموسيقية، فإن تاريخ موسيقى الفن سيكون مختلفا تماما عن الطريقة التي تطور بها. فيجب أن ينظر إلى تطور الموسيقى العالمية في بلدان غربية معينة على أنه ناتج في الجانب الأكبر منه من جهود شبكات من منظمي الاحتفالات،

ومنتجي الأسطوانات، والموزعين ومحرري المجلات (Fairley, 2001: 275)، ففي المملكة المتحدة - على سبيل المثال - بدأت فئة الموسيقى العالمية التجارية تتخذ حياة خاصة بها منذ ١٩٨٧، عندما اشتركت مجموعة من إحدى عشرة شركة مستقلة تعمل في إنتاج الأسطوانات في تطوير تسويق هذه الفئة الموسيقية الجديدة، وكان هدفها الظاهر: أولا، إيجاد طريقة لبيع أسطوانات غير مصنفة ولذا غير ممكن بيعها (Fairley, 2001: 277)، وثانيا، تقديم مثل هذه الموسيقى إلى ما اعتبروه جمهورا أكثر تعقيدا ونضجا من جمهور التيار الرئيس للروك والبوب، جمهور يتألف من الناس الذين يقدرون «الأصالة» الموسيقية والذين يشعرون بأنهم مختصون بموسيقى غير موسيقى التيار السائد. كان مدى نجاح المبيعات يقاس منذ أواخر ثمانينيات القرن العشرين وما تلاها باستخدام خرائط موسيقية خاصة بها، مثل خرائط الموسيقى العالمية، وخريطة الموسيقى العالمية لمجلة أوروبا ولوحة الإعلانات (Fairley, 2001: 280). وأوجدت الأكاديمية الأمريكية الوطنية للفنون وعلوم التسجيل جائزة غرامي Grammy award للموسيقى العالمية في أوائل تسعينيات القرن العشرين. ولقد أثبتت الجائزة أنها مثار تناقضات في بعض الدوائر، فقد رأى النقاد أنها تحابي أساليب فنية وفنانين معينين على حساب الآخرين، فتميل التسجيلات واضحة التأثر بالبوب الغربي إلى الفوز برضا الحكام (Taylor, 1997: 9-10).

خلال أواخر ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين بدأت صناعة الموسيقى العالمية تزدهر في العديد من البلدان الغربية. مهرجانات مثل ووماد: عالم فنون الموسيقى والرقص WOMAD الذي ينظمه بيتر غابرييل P. Gabriel والمتمركز في المملكة المتحدة، هذا إلى جانب توفير مواقع لتشجيع تسويق الفنانين الجدد والأساليب الجديدة على أنها أيضا أحداث سياسية تقدمية. فكما يصف غابرييل، ووماد أتاحت للعديد من الجماهير المختلفة فرصة التعرف على ثقافات أخرى غير ثقافتهم عبر الاستمتاع بالموسيقى. فالموسيقى لغة عالمية، إنها تقرب بين الناس وتثبت، مثلها مثل أي أمر آخر، غباء التعصب

العرقي (Henery, 2004). أما من حيث الأهداف الأكثر تجارية، فقد ظهرت محلات تسجيلات ومواقع إنترنت وكتيبات مصورة متخصصة، وصار قسم الموسيقى العالمية يظهر في محلات الموسيقى الكبيرة مثل فيرجن Virgin وإتش إم في HMV، وتسجيلات تاور (Feld, 2000:150). وظهرت المجلات المتخصصة بالموسيقى العالمية مثل مجلة «موسيقى الإيقاع» Rhythm Music، ومجلة «الموسيقى العالمية» World Music، ومجلة «خطوط الغناء» Song line لتخدم الصنف الجديد. وتعمل كمواقع للإعلان لشركات التسجيلات، سواء الكبيرة أو الصغيرة، التي تزايد حرصها على الدخول في سوق الموسيقى العالمية (Born and Hesmondhalgh, 2000: 26).

في الاتجاه نفسه، ظهرت أدلة الموسيقى العالمية، وقد مالت هذه ومقالات المجلات أيضا إلى تشجيع وجهة النظر القائلة بأن الاهتمام بالموسيقى العالمية يسمح بالدخول إلى ما ظل قبل هذا الوقت كهف علاء الدين المغلق للكنوز الموسيقية، كما ذكر واحد من محرري «الدليل الأولي» المذكور سابقا. جزء من متعة ظاهرة الموسيقى العالمية هو الطريقة التي تبزغ بها بانتظام وبنوع من الغموض موسيقى هي بالكاد معروفة ولكنها رائعة (Broughton, 2000: Viii). لكن على الرغم من الادعاءات بأن «الموسيقى العظيمة» يمكن أن تخاطب المستمع وتحركه وتحفزه بشكل مباشر، وعلى الرغم من بعد المسافة الثقافية الظاهرية بين الموسيقيين والمستمعين، فإن تسجيلات الموسيقى العالمية وأدلتها تميل أيضا إلى الاعتماد على «الخبرة المعروضة»، فكل من النص المطبوع على غلاف تسجيلات معينة والكتابات حول «تقاليد» موسيقية معينة، تكون في العادة نسخة مهيأة لتلائم الذوق الشعبي من الكتابات الأكاديمية الإثنية/الموسيقية. وغالبا ستؤكد مثل هذه الكتابات ـ في حالة الموسيقى الإثنية ـ على «أصالة» الموسيقى التي يستمع إليها المشتري، ويقدم الموسيقيون على أنهم مناصرون «غير ملوثين» لتقاليد ضاربة في القدم (Taylor, 1997: 16: Frith, 2000: 307). هنا نرى امتزاجا بين «الخبرة» الأكاديمية أو (شبه الأكاديمية) وبين المتطلبات التجارية لإيجاد معنى لتشجيع أشكال موسيقية معينة.

إلى جانب خطاب «الأصالة»، ازدهر مشهد الموسيقى العالمية أيضا على أساس من انتقائية معروضة وفي أحيان كثيرة واعية بذاتها. فبرامج الإذاعة في كل من المحطات التجارية وغير التجارية، على سبيل المثال، كانت تقدم من

قبل مذيعين مديري الأقراص DJ يعرضون بوضوح أذواقا تمتد على سلم الموسيقى من الشانسون الفرنسي (*) إلى الأهازيج البوذية. إن الظهور المتزامن لمثل هذه البرامج مع ظهور مذيعين مديري أقراص معينين «كخبراء» في الموسيقى العالمية ـ مثلا شخصيات بريطانية مثل آندي كيرشو (**) وشارلي غيليت (***) لهو من الأمور اللافتة حتى وقتنا هذا، لأنهم يجسدون عمليات اجتماعية ـ ثقافية معينة تساعد على إعطاء الموسيقى العالمية شكلا مؤسساتيا خاصا بها. ومثل هذه البرامج لا يساعد فقط في تشكيل التجمعات التي تستمع للموسيقى العالمية في دولة ـ قومية معينة، بل إنها بدأت مع مرور الوقت تمارس قدرا من السلطة لجعل فنانين أو تسجيلات معينة محببة شعبيا، ولتعريف تسجيلات معينة على أنها «موسيقى عالمية» حقيقية وليست «مجرد» تيار رئيس من الروك والبوب (Fairley, 2001: 280-281). ومن خلال أنشطة التحكم التي يمارسها مديرو الأقراص وصحافيو المجلات... وهلم جرا، نشأ «مجمع مقدس» يمكن التعرف إليه من «نجوم» الموسيقى العالمية في تسعينيات القرن العشرين، مثل الموسيقيين الكوبيين المرتبطين براي كودر في مشروع النادي الاجتماعي بيونا فيستا مثل سيساريا إيفورا (****) C. Evora مغنية مدينة كيب فيردين Cape Verdean ومغني القوالي qawwali الباكستاني نصرت فتح علي خان (*****) وآخرين عديدين. إن نشوء الموسيقى العالمية في تسعينيات القرن العشرين كنوع فني متميز بفنانين معروفين وأساليب موسيقية معروفة يرجع في الأساس إلى شبكات معينة من محترفي صناعة الموسيقى، الذين كان عليهم أن يجدوا طريقة لشق طريق بين إعجابهم الحقيقي بموسيقات معينة ومتطلبات نظام صناعة التسجيل لإيجاد طرق لبيع الأسطوانات بانتظام.

(*) الشانسون الفرنسي French chanson أو الأغنية الفرنسية: مصطلح يشير إلى أي أغنية كلماتها فرنسية [المترجم].

(**) آندي كيرشو Andy Kershaw (من مواليد ١٩٥٩): مذيع بريطاني من كبار مناصري موسيقى العالم [المترجم].

(***) شارلي غيليت Charlie Gillett (من مواليد ١٩٤٢): مذيع وكاتب بريطاني وأحد كبار مناصري موسيقى العالم [المترجم].

(****) سيساريا إيفورا Cesária Évora (من مواليد ١٩٤١): تعد من أفضل مغني المورنا، وهو صنف غنائي محلي مرتبط بالغناء البرتغالي والبرازيلي [المترجم].

(*****) أستاذ نصرت فتح علي خان Nusrat Fateh Ali Khan (1997 - 1948): موسيقي باكستاني اشتهر عالميا لغنائه القوالي، أي الموسيقى الصوفية، في شبه القارة الهندية [المترجم].

الموسيقى العالمية والعولمة

إذا كانت الموسيقى العالمية تمثل ناتج شروط ثقافة العولمة في يومنا الحالي ومعبرا عنها، فكيف يجب علينا أن نفهم بدقة أكثر العلاقات بين مثل هذه الموسيقى و«العولمة»؟ والحالة هي بالتأكيد أن مشهد الموسيقى العالمية اليوم يتضمن عمليتين متصلتين من الاستغلال الموسيقي، فالموسيقيون «المحليون» من جهة يستغلون أساليب الموسيقى «العالمية» (مثلا الموسيقيون في مالي يستخدمون أساليب البوب الغربية ويدمجونها مع الأشكال الموسيقية «المحلية الأصلية»). والموسيقيون «العالميون» بدورهم من جهة أخرى، يستخدمون الأصوات «المحلية» (فموسيقيو الروك الغربيون مثلا يستلهمون موسيقى مالي) (Fairley, 2001: 237) ، لكن بعد هذا التعريف العملي للعمليات الموسيقية نجد أنفسنا ضمن دائرة أكثر جدلية، حيث تتأثر الأحكام التي يصدرها النقاد سواء الأكاديميون أو غير الأكاديميين حول العلاقات بين الموسيقى العالمية والعولمة، بوجهة نظرهم حول ما إذا كانت الموسيقى العالمية بالذات، وعمليات العولمة الثقافية (والاجتماعية والسياسية والاقتصادية) بشكل عام، هي ظاهرة يجب الترحيب بها أو إدانتها إلى حد ما. فيعتمد امتداح الفرد للموسيقى العالمية أو هجومه عليها على ما إذا كان الفرد يشعر بإيجابية أكثر أو بسلبية أكثر نحو تأثير عمليات العولمة في الحياة الثقافية.

يركز مؤلفون معينون على السمة «العابرة للقوميات» لكل من العولمة والموسيقى العالمية، وينظر إلى الاثنين في ضوء إيجابي. وهناك تركيز في هذه «الرؤية الديموقراطية والليبرالية» على الانسياب الحر بين الموسيقات والثقافات المختلفة (Feld, 2000: 167). وفي رأي لوسلي (Loosely, 2003: 53) تعكس الموسيقى لعالمية الواقع متعدد الثقافات للمجتمعات الغربية الحديثة، بينما يرى روبينسون وآخرون (Robinson et al., 1991:228,276)، أن عمليات العولمة، مثل الهجرة، والدياسبورا، والعمليات الاقتصادية عبر الحدود... وهلم جرا، تجعل «الناس من كل مكان يدخلون في اتصال مباشر بعضهم مع بعض ومع موسيقى الآخرين»، مؤدية إلى «نظام اجتماعي جديد للموسيقى حيث لا تعود الحدود القومية تفصل بين الموسيقى والموسيقيين والجماهير» (انظر أيضا Bohlman, 2002a: 1; Erlmann, 1993). ويرى فريث (Frith, 1989: viii) أنه لم تعد هناك أصوات «نقية»، لأن «الموسيقى

الشعبية في كل البلدان تتشكل هذه الأيام بفعل التأثيرات والمؤسسات الدولية، من قبل رأسمالية متعددة القوميات والتكنولوجيا، وبمعايير وقيم البوب العالمية» (Firth, 1989: 2 أيضا Feld, 2000: 145) . كما يرى أنه ينتج من هذا ميل كبير نحو ثورة موسيقية مستمرة: «في كل مكان، وبسرعة متزايدة، فتُتحدى القيم السائدة، وتنشأ أساليب جديدة، وتظهر الابتكارات، محفزة بفعل التمدن، والهجرة، والاتصالات الدولية الجماهيرية [وهلم جرا]» (Frith, 1989: viii). لذا فإن عولمة الموسيقى لا تشير إلى «علامة من علامات موت التنوع الموسيقي في العالم» بل الحقيقة على العكس من ذلك إذ إن المرء قد يجد نفسه مدفوعا إلى القول بأن العولمة تشجع التنوع الموسيقي ولا تكبحه (Nettl, 1985: 3, 165). ويؤكد فيرث أنه حتى الموسيقى «القومية» تمثل الآن استجابات واعية بذاتها للتهديد الواضح للتقاليد القومية من جانب العولمة الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

وتنظر التحليلات الإيجابية للموسيقى العالمية إلى السمة العابرة للقوميات والمميزة لصنع الموسيقى في عالم اليوم على أنها تقدم فوائد عظيمة لكل من الجماهير والموسيقيين (Feld, 1994: 270)، فبالنسبة إلى الجماهير، يساعد التعاون عبر الحدود بين الموسيقيين والمنتجين على اكتشاف موسيقات جديدة يمكن أن يستمتع بها الجمهور الغربي (Feld, 1994: 271). حينها، يمكن إدهاش مثل هؤلاء المستمعين من قبل «توفيقات جريئة لم تكن متصورة أو يعتقد أنها ممكنة من قبل» (Guilbault, 1997: 36, Jowers, 1993: 69). أما الخوف من أن توليفات الموسيقى العالمية ستقلل «أصالة» تقاليد موسيقية معينة، فيمكن دحضه بالقول بأن عملية التهجين والتوليف كانت السمة المركزية لجل الإنتاج الموسيقي في أغلب أنحاء العالم منذ قرون عديدة، وبذا لا يمكن أن تضيع «الأصالة»، لأن هذا الاحتمال ليس قائما أصلا (Frith, 2000: 312).

إن شروط إنتاج الموسيقى العالمية يمكن أيضا أن تصور على أنها ذات فوائد عظيمة للفنانين أيضا (Barlow and Eyer, 1995: vii). إذ يمكن أن يتحرر الموسيقيون من مما قد ينظر إليه على أنه قيود التقاليد الموسيقية التي نُشئوا فيها. كما يقول الموسيقي السنغالي يوسو ندور (*) الذي عمل مع نجوم

(*) يوسو ندور Youssou NDour (من مواليد ١٩٥٩): مغن وضابط إيقاع سنغالي لعب دورا كبيرا في تطوير الموسيقى في السنغال [المترجم].

غربيين مثل ديفيد بيرن ونينا شيري (*). «الآن، لم يعد الأفارقة مجرد حملة لتلك الموسيقى التقليدية التي تمثل نوعا ما الصورة التي في ذهن الناس من الخارج، بل لديهم أيضا موسيقى جديدة مستقاة من التيارات الحضرية مثل الراب والفنك (**). هذا هو ما نعمل الآن على استكشافه ومازال هناك كثير لم يكتشف بعد» (مقتبسة من Loosely, 2003:54).

أما بالنسبة إلى الكتابات التي تتخذ موقفا سلبيا من الموسيقى العالمية، فتعتبر الحجج السابقة في الغالب مجرد اعتذارات عن ممارسات شركات التسجيل الغربية. ففي رأي هؤلاء النقاد أن مصطلح «الموسيقى العالمية» هو في ذاته «المؤشر البارز اليوم على نجاح عملية تحويل التمثيل الصوتي للعالم إلى صناعة»، وهو تطور شديد الالتباس في الحقيقة. كما يرى أصحاب هذا التوجه أن «فئة الموسيقى العالمية» هي في الأعم تسمية مهذبة للموسيقى الوافدة من بلدان العالم الثالث، وهي بذلك تحاول أن تخفي علاقات القوى غير المتكافئة في ما يدعى بـ «الحوار» بين الثقافات الموسيقية المختلفة (Taylor, 1997: 6). فالأمر ببساطة أن مفهوم الموسيقى العالمية ليس في الواقع سوى تأكيد لـ «ثنائية قديمة عن «الغرب» و«بقية العالم»، ثنائية تضع كيانات شديدة التباين في سلة واحدة، داخل محلات بيع التسجيلات (Taylor, 1997: 14). فتسويق الموسيقى العالمية يقدم صورة لآخر غريب وحسي وروحي وجذاب (Perna, 1996: 105; Guilbault, 2001: 178)، لكن مثل هذا التسويق متأثر بما يسمى الحساسية الاستعمارية ـ الجديدة (***) التي تحتضن الآخر ظاهريا فقط (Loosely, 2003: 53)، أما الحد المرجعي فهو هامش الربح. وكما أن تسويق الموسيقى العالمية يخلق صورة لآخر غريب فإنه يسعى أيضا إلى تقديم نوع من الغرابة المدجنة والآمنة بالنسبة إلى الاستهلاك الغربي (Byrne, 1999). النتيجة هي «تعددية

(*) نينا شيري Neneh Cherry (من مواليد ١٩٦٤): موسيقية من أصل سويدي اشتهرت بمزج موسيقى الهيب هوب hip hop (موسيقى تطورت في الولايات المتحدة الأمريكية من مزج الراب بالموسيقى المسجلة مسبقا من قبل مدير أقراص) مع الأساليب الموسيقية الأخرى [المترجم].

(**) الفنك funk: أسلوب موسيقي أفريقي ـ أمريكي، تطور في ستينيات القرن العشرين، وصار نوعا فنيا مستقلا في السبعينيات، ويمتاز بإيقاعات راقصة [المترجم].

(***) الاستعمارية ـ الجديدة neo-colonialism: مصطلح يصف العمليات الاقتصادية على المستوى الدولي، التي من خلالها تتمكن القوى الاستعمارية من التحكم في مستعمراتها السابقة [المترجم].

ثقافية مريحة للمستهلك» (Feld, 2000: 168)، تتضمن فعليا الاستخدام الاستغلالي لثقافات الأقليات المضطهدة «لتغذية وإثراء الأساس القوي للثقافة الإنجليزية وما يدور في فلكها» (Mitchell, 1993: 325).

ويرى نقاد الموسيقى العالمية أن «الحواف غير المصقولة» التي قد يستشعرها المستمعون الغربيون في بعض «الموسيقات الإثنية» قد تهدد المبيعات بالخطر، ولذا فإن «الفروق الدقيقة والمعقدة للموسيقات الأصيلة المأخوذة من مجتمعات تقليدية يجب تحييدها لتتناسب مع النبض العام للبوب ولتناسب الشهية الغربية المتخمة التي أنتجتها [شركات التسجيلات] ومحطات إذاعة الأغاني الرئيسة» (Loosely, 2003: 53). معنى ذلك أن «الأصالة» الموسيقية قد «اختزلت في غرائبية معلبة للسياحة الموسيقية» (Feld, 2000: 152; Loosely, 2003: 53)، ويمكن النظر على وجه الخصوص إلى مشاريع مزج الموسيقى العالمية على أنها تشجع فقدان الهويات الإثنية ـ الموسيقية المتمايزة، وبذا لا تسهم في إبداع أشكال موسيقية دينامية جديدة، وإنما تعمل ـ في الواقع ـ على إضعاف التنوع الموسيقي عبر العالم (Gardinier, 1991).

كذلك يقال في هذا الاتجاه نفسه إن صناعة الموسيقى العالمية بدلا من أن تكون مفيدة للفنانين غير الغربيين فإن هناك من يرى أنها تعمل في الواقع ضد مصالحهم. إذ يستطيع النجوم الغربيون وشركات التسجيلات استغلال عمالة الموسيقيين غير الغربيين، ويقصرون في دفع رسوم كاملة لهم أو تقديم اعتراف كامل بدورهم وحقوقهم في الملكية الفكرية للتسجيلات (Meintjes, 1994; Horner and Swiss, 2003: 231) وعلى الرغم من خشية بعض نقاد الموسيقى العالمية من فقد «الأصالة» الموسيقية، فإن الآخرين ينظرون إليها على أنها تعبير مجازي مرن تستخدمه تلك الصناعة لفرض الامتثال على الموسيقيين. فهناك رغبة غربية في «الأصالة» الموسيقية يمكن أن تطبق بالإكراه على موسيقيي العالم الثالث. حيث تطالب كل من صناعة التسجيلات وجمهور الموسيقى العالمية «بالحفاظ على واقعيتها»، والتقيد فقط بالأشكال الموسيقية «الأصيلة» (Byrne, 1999). وقد كان هذا بالتأكيد مصير يوسو ندور، الذي وجد النقاد الموسيقيون والجمهور أن ألبومه مع بيتر غابرييل «ممعن في الطابع الغربي بشكل زائد»، ولذلك أسقط اسمه عن ملصق شركة أسطوانات فيرغن بعد فترة وجيزة (Broughton, 2000:133).

صور التضارب في الموسيقى العالمية

بعيدا عن هذه المواقف على طرفي النقيض من الفائدة أو الضرر التي تنسب إلى ظاهرة الموسيقى العالمية سنحاول أن نبين أن التحليل السوسيولوجي سيكون مثمرا أكثر لو ركز على التضارب - الموسيقي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي - الكامن في ظروف الموسيقى العالمية في يومنا هذا. فيجب أن ندرك أن الموسيقى العالمية كيان متناقض كليا مفعم بالمجادلات والسجالات، حيث «يتواتر التأكيد على الإيثار والكرم بنفس تردد الاتهامات بالوحشية (*) وبالاستعمارية الثقافية (Feld, 1994: 271) ونجد تعبيرات مجازية لوصف التحفظ والاحتفال خالقة في الوقت نفسه حقلا دلاليا تتعايش فيه فكرة «تنوع الموسيقى العالمية- التي تبشر بها» مع شبح عالم موسيقي واحد - أي النقيض» (Feld, 2000: 153, 154) ولن نستطيع في الحقيقة أن نتبين دقائق العلاقات بين الموسيقى العالمية والعولمة إلا بالتركيز على صور التضارب في مجمل التركيبة الاجتماعية - الثقافية - الاقتصادية.

إنها بالتأكيد الحالة التي يجب فيها أن ينظر المرء إلى الموسيقى العالمية كنظام فرعي ضمن النظام العام لتسجيلات الموسيقى وتوزيعها، فإذا نظرنا إليها في هذا الإطار الأوسع فسوف نجد أن الغالبية العظمى (أكثر من 90% في العام ١٩٩٤) من إجمالي المبيعات في العالم أجمع من الموسيقى المسجلة يأتي من الألبومات، والأغاني الفردية وأشرطة الفيديو التي تملكها أو توزعها ست مؤسسات تجارية دولية: فيليبس Philips، وسوني Sony، وماتسوشيتا Matsushita، وثورن - إي إم آي Thorn-EMI، وبيرتلزمان bertrlsman، وتايم - وورنر Time - Warner (شعار الشركة الأخيرة - والملائم جدا - «العالم هو جمهورنا»). لذا تتميز صناعة الموسيقى بالهيمنة الاقتصادية للمؤسسات التجارية من أمريكا وشرق آسيا وأوروبا (Hesmondhalgh, 1998: 172-73). وهكذا فإن التسجيلات التي يعدها فنانون من الولايات المتحدة تشكل أكثر من 50% من المبيعات العالمية كل سنة (Burnett, 1996: 2,4).

لكن الحالة الخاصة للموسيقى العالمية لا يمكن أن تفسر ببساطة كحالة من «الإمبريالية الثقافية»، حيث تسود ثقافة إقليم ما، الموسيقية أو غيرها، على «ثقافات محلية» معينة (Tomlinson, 1997). هذا لأنه على الرغم من سعي

(*) الوحشية: يستخدم المؤلف اللفظة الإنجليزية cannibalism، التي تعني أكل لحوم البشر، أو في الحيوانات أكل لحوم حيوانات من النوع نفسه. وقد استبدلت بلفظة الوحشية لسلاسة الصياغة [المترجم].

المؤسسات التجارية الكبيرة والشركات التابعة لها لتعزيز أنواع معينة من «الموسيقات الإثنية» و«الموسيقى المزيج»، فإنها لا تتحكم كلية في سوق الموسيقى العالمية، فاللاعبون الرئيسون في النظام الفرعي للموسيقى العالمية هم إلى حد ما شركات تسجيلات أصغر ومستقلة، تقع مراكزها ـ أساسا ولكن ليس حصريا ـ في المراكز الكوزموبوليتانية مثل لندن وباريس ونيويورك (Stokes, 2003). هذه الشركات يملكها ويديرها عادة أشخاص بنزعات ليبرالية، واعين جدا بمشاكل الإمبريالية الثقافية والاستغلال الموجود في مجال إنتاج الموسيقى العالمية. وعلى الرغم من أنهم مضطرون للعمل وفق ما يعد متطلبات السوق (الحاجة للـ«الغرائبية» و«الأصالة») إلى درجة ما، فإنهم عادة ما يسعون أيضا إلى الصراع ضد هذه التوجهات، محاولين إنتاج أساليب موسيقية يعتبرونها ذات مستوى أعلى من الحساسية الثقافية وليست إمبريالية (Hesmondhalgh, 2000). لذا فنحن لسنا على طول الخط بصدد التعامل مع منتجين حريصين على تسليع أي موسيقى وكل الموسيقى بأي ثمن، ففي العادة تكون ملصقات الموسيقى العالمية واعية كل الوعي ومنتبهة للمعضلات الموسيقية والثقافية العامة التي تواجهها في محاولة التوفيق بين رغبات متناقضة تجمع بين السعي إلى تحقيق ربح مادي وتكريس الموسيقات التي يقدرونها هم أنفسهم ويعجبون بها. يضاف إلى هذا ـ وكما أشرنا سابقا ـ أن هناك شركات تسجيلات تقع مراكزها في مناطق من العالم الثالث مثل جامايكا، وتحصل على عوائد تدرها أي أساليب موسيقية تسجل وتوزع عبر الشبكات العالمية (Stokes, 2003: 301). معنى ذلك أن الموسيقى العالمية ليست قائمة كلية على بنية المركز ـ الأطراف أو الغرب ـ العالم الثالث، أو المستغِل ـ المستغَل، ولذا فإن منتجاتها لا يمكن ببساطة أن نقيمها كتعبير عن القوة الغربية وحسب. كذلك نلاحظ، كما يشير غودوين وغور (Goodwin and Gore, 1990)، أنه في حين ينبني إنتاج الموسيقى العالمية حول سيطرة شركات الإنتاج الغربية، فإن ثمار هذا الإنتاج ليست في حد ذاتها مسيطرة بالضرورة. فالظاهرة العامة لإنتاج الموسيقى العالمية وتوزيعها واستهلاكها معقدة جدا بحيث يتعذر ضمان تحقيق أي نتائج سلفا. وربما ينظر البعض إلى أنشطة موسيقيين معينين، معتبرا أنهم «يبيعون أنفسهم» بقبولهم عقودا من الشركات الغربية، إلا أنهم بقيامهم بذلك قد يسهمون في تغيير ما ينظر إليه على أنه «التيار العام» في الموسيقى الغربية (Guilbault, 2001: 178) وفي تعزيز الرسائل السياسية المعادية للهيمنة، حول ديون العالم الثالث وغيرها من القضايا،

على مشهد من الجماهير الغربية (Lipsitz, 1994: 14). في حين قد يحيل إنتاج الموسيقى العالمية في نهاية الأمر أصنافا معينة إلى موسيقى متحفية، فإنه يتضمن كذلك ابتكار أشكال جديدة مهجنة، ويعمل في الوقت نفسه على إحياء أصناف معينة أهملت قبل ذلك في مواطنها الأصلية (Guilbault, 2001: 280).

أما من ناحية جماهير الموسيقى، فنحن بحاجة إلى إجراء المزيد من البحوث الميدانية حول تلقي أشكال الموسيقى العالمية من قبل بعض الجماعات الاجتماعية، وإن كان يبدو أننا سوف نصادف هنا أيضا سمات متناقضة، هي في هذه الحالة مرتبطة بممارسات الاستماع. ومن الواضح أننا نتعامل مع حالة من «السياحة الصوتية» (Taylor, 1997:19; Frith, 2000: 308)، حيث يتاح (بالأساس) لأفراد من الطبقة المتوسطة، وجيدو التعليم، ومن أتباع التوجه السياسي الليبرالي أو اليساري، وكثيرو السفر، ومتوسطو العمر الذين يتمتعون بقدر عال من رأس المال الاقتصادي والثقافي، هؤلاء يتاح لهم أن يستمتعوا بالموسيقى العالمية بنوع من الانتقائية والمزج (Taylor, 1997: 202). إذ يبحث كل منهم عن هوية خاصة تتحقق بعرض «أذواق مغايرة للتيار العام... وانتقائية... وغير اعتيادية» (Taylor, 1997: 20). فكما كتب فوك Fock (مقتبسا في Ling,2003)، يمكن النظر إلى الموسيقى العالمية على أنها «التغزل البرئ لمتوسطي العمر، والطبقة المتوسطة بالغريب» (أيضا Ling, 2003; Hesmondhalgh, 1998: 175). قد يصور البعض مثل هؤلاء على أنهم «الغربيون المنهكون» (Lipsitz, 1994: 11) الذين هم في بحث عن الأصوات «الجديدة» التي يبدو أنها أقل استنزافا أو تلوثا من الأساليب الغربية القياسية (Taylor, 1997: 20). فمثل هؤلاء الناس يبحثون في الموسيقى عن عوزهم الوجودي شديد الفردية، ويسقطون رغباتهم على الأماكن والثقافات الأخرى، التي يعتقد أنها أكثر «حيوية»، و«تلقائية»، و«روحانية» وهلم جرا (Fairley, 2001: 274).

لكن يتعذر في الوقت نفسه اختزال وجود الموسيقى العالمية وشهرتها بين العديد من شرائح المجتمعات الغربية إلى أشكال من المكانة والتمايز، فمن الصحيح أيضا أن الموسيقى العالمية تعبر بل إنها ساعدت في تشكيل مجموعات جديدة من المستمعين «الذين هم قادرون على تلقي الأصناف المختلفة ثقافيا» بطرق لم يكن عليها آباؤهم أو أجدادهم (Robinson et al., 1991: 272). إذا فحصنا التفضيلات الثقافية لهؤلاء الناس، سنرى أن عاداتهم في الاستماع لم تعد تعكس كلية ثقافية عضوية، لأن ذوقهم أصبح شديد «العالمية»

والانتقائية ولم يعد معبرا عن مجتمع قومي محدد بعينه (Erlmann, 1993: 12; Fairley, 2001: 282). فلا يمكن تعريف الفنانين والجماهير المرتبطة بالموسيقى العالمية بالحدود القومية فقط، ولذلك فإن ما يجب على سوسيولوجيا الثقافة أن تهتم به عندما تتعامل مع الموسيقى العالمية هو الانجذاب القوي الذي يشعر به الناس في العادة نحو الموسيقى التي لم ينشأوا معها أو التي ليست لديهم صلة مباشرة معها عبر «التراث» (Slobin, 1994: 247). لهذا يجب أن يركز البحث على محاولة الإجابة عن: لماذا تنشأ مثل هذه الانجذابات، وكيف تصبح ممكنة؟ قد يكون صحيحا أن التعايش مع استخدام الموسيقى العالمية كاستراتيجية للتمايز الثقافي للتعبير عن تفوق معرفة الفرد الموسيقية وأذواقه الجمالية، هي وعي معين بأن الكيان الكلي للبشرية هو جزء من كيان كلي تحقق جزئيا بفعل عمليات العولمة. قد تكون الموسيقى العالمية تفرسا في نفوس جماعات اجتماعية معينة وبطرق جزئية ومترددة ومن دون شك إحساسا بأنهم جزء من «مجتمع عالمي» (Pacini, 1993) يجمع الفنانين والجماهير المتحدين على حب أصوات معينة وعلى الأحاسيس التي تجسدها. يشجع هذا الفكر - إلى درجة ما - «هوية كوكبية» كوزموبوليتانية (Leymarie, 1999) حيث يوعّى الفرد من خلال الوسائل الموسيقية بالصلات التي تربطه بالناس في الأصقاع البعيدة من العالم.

وهكذا يمكن القول ببساطة شديدة، إنه في حين قد تصنع الموسيقى العالمية في ظروف تتميز أكثر (ولكن ليس فقط) بفعل الاستغلال وقوة العالم الأول، فإن تأثيرها في مختلف أنحاء العالم، بما في ذلك الغرب، قد لا يتسنى بالضرورة فهمها في ضوء هذه الشروط فقط. الدرس المنهجي الذي نستخلصه هنا هو أن الفرد لا يستطيع أن يفهم الفوارق الدقيقة داخل هذا المجال الخاص من العمل الثقافي، إلا إذا درس المرء بالتفصيل كلا من «إنتاج» و«استهلاك» الموسيقى العالمية والعلاقات التبادلية بينهما، فما يحدث في مجال معين لا يدل بالضرورة على ما يحدث في مجال آخر.

الخاتمة

سعينا في هذا الفصل إلى تلخيص الطرق التي يمكن بها لسوسيولوجيا الفن والثقافة أن تبحث عن «التوجه للعالمية» من حيث مداها التحليلي، وقد ضربنا لذلك مثل الموسيقى العالمية، وبفحص تاريخها القريب والبعيد، وأنماطها في التنظيم

الاجتماعي، والهجوم العنيف الذي شن عليها، والتناقضات التي نعتبرها من صميمها. مستهدفين عرض بعض الطرق التي قد تتطور بها «سوسيولوجيا عالمية» للفن والثقافة. العناصر الرئيسة التي نقترح أن يشملها مثل هذا البرنامج هي: ١ ـ وعي بالعمليات الثقافية «عبر القوميات» في المراحل التاريخية قبل الحديثة، متجنبين بذلك أحكاما وقتية ساذجة، وسيؤكد لنا ذلك أن الظواهر «العالمية» ذات مصادر حديثة جدا. ٢ ـ الالتزام بتحليل العلاقات التبادلية المعقدة المتعلقة عند أي نقطة معينة في الزمن بالجماليات «العالمية» و«المحلية» و«العالمية ـ المحلية» و«المهجنة» و«الكريولية» والظواهر والقوى الثقافية من جهة، والشبكات والأنظمة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في العالم ككل وعلى المستويات الاقليمية والقومية من جهة أخرى (Robertson, 1995). ٣ ـ تبني توجه تحليلي يمتنع عن إصدار الأحكام الانتقادية حول «جودة» أو «سوء» ظواهر معينة بشكل متعجل، والاتجاه بدلا من ذلك إلى تمحيص التعقيدات والفروق الدقيقة التي نرى أنها تميز العالم المعولم.

إذا اتفقنا على أن هذا النمط من العمل قد أثرى تعريفنا وتحليلنا لحلبة الموسيقى العالمية، فإنه يمكننا أن نستنتج أن تحليلنا هذا تحليل نقدي، وقد تشكل بفعل عمليات أوسع من العولمة في تجلياتها الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية العديدة، كما أسهم بدوره في تشكيلها ويمكن القول إن الموسيقى العالمية هي شعار للظرف العالمي الحالي «المعقد مثل بقية الحياة الثقافية المعاصرة»، إن لم يكن أكثر تعقيدا (Lipsitz, 1994: 16). وظاهرة الموسيقى العالمية مؤشر إلى عمليات خلق التناغم الثقافي (Nettel, 1985: 85, 164-65) وصنع الاختلاف (Robinson et al., 1991: 4, 227, 237, 248). فكما يقول روبنسون وآخرون (Robinson et al., 1991: 276)، أحد المعضلات المركزية في هذا العالم المعضل هو أن الموسيقى في يومنا هذا «قد غدت ـ باطراد ـ ذات طبيعة تجريبية ومجزأة، في حين أن عناصرها التي كانت متباينة وغرائبية آخذة ـ في الوقت نفسه ـ في أن تغدو مألوفة أكثر، ومقبولة أكثر، ويمكن التنبؤ بها أكثر». إذا كان للسوسيولوجيا ألا تخون الظواهرالواقعية المميزة لظرف العالم المعولم، فعليها أن تسعى إلى أن تكون حية وحساسة بقدر المستطاع نحو الغموض وصورالتضارب الكامنة في صلب هذه الحالة.



12

«الفنون الرفيعة» والسوق: شراكة غير سهلة في عالم الباليه الدولي

هلينا وولف

المقدمة

يميل السوق في عالم الباليه إلى النظر إليه على أنه متضارب، إذ ينزعج أهل الباليه بسبب الاعتقاد بأن السوق يريد أن يشتري «سلعا» غير تلك التي هم مستعدون لبيعها، أي تجارب لا تنسى من فن الباليه. أما بالنسبة إلى الجمهور من جهة أخرى، فقد يكون أكثر ما يهم هو الوسط الاجتماعي في مداخل صالات الأوبرا المذهبة والفرصة للالتقاء بالمشاهير في فترة الاستراحة.

يناقش هذا الفصل السوق في عالم الباليه بتطبيق منظور دولي يكشف كلا من العمليات الثقافية المؤدية إلى التناغم والاختلاف،

«عندما التحقت أول الأمر بالفرقة، قال الناس: «أوه، إنه يوم الجمعة، يوم دفع الرواتب!» كان ذلك يصدمني فأنا لم أكن أربط بين الفن والمال!»

المؤلف

والعمليات الناتجة عن التشابه في ممارسات العمل والاختلاف بين أنظمة الدعم المادي. إذ تتبع البنية المركزية والطرفية في عالم الباليه أنماط الهيمنة الاقتصادية الدولية من خلال التمويل الذي تقدمه المؤسسات التجارية الأمريكية، لكن هناك أيضا بنية مستقلة تتألف من مراكز الباليه القديمة والجديدة، التي ترفض الحديث الخطابي الطنان حول العولمة، خصوصا من حيث الهيمنة الأمريكية على الحياة الثقافية.

ويعتمد هذا الفصل على مادة دراسة أنثروبولوجية حول المهنة والثقافة في عالم الباليه الدولي (انظر Wulff, 1998).

نشوء سياسة عالم الباليه الدولي، المعلمون الروحيون والرعاة [١]

نشأ الباليه في القرن الرابع عشر في البلاطات الإيطالية، كتسلية لقضاء الوقت للعائلات النبيلة. إذ شاركوا في شكل من الرقص جمع بين الرقص الفولكلوري للفلاحين ورقصات البلاط الرسمية، وفي القرن السادس عشر تزوجت الفلورنسية كاثرين دي ميديتشي (*) من ولي العهد الفرنسي الأمير هنري. وبسبب اهتمام دي ميديتشي بالتسلية الخلابة، ونظرا إلى موقعها في البلاط في باريس، دعت ودعمت الموسيقيين الإيطاليين ومعلمي الرقص، من بينهم بلثزار دي بيجيو (**) الذي أوجد ما سيعد بعد ذلك أول إنتاج للباليه: «باليه كوميك دي لارين». لكن الملك لويس الرابع عشر (***) الراقص والمحب المتحمس للباليه هو الذي بدأ في تحويل الباليه إلى حرفة، وذلك بتنظيم أكاديميات للتدريب ومسارح تجارية. وشهد القرن الثامن عشر ظهور فرق للباليه في أقطار أوروبية أخرى أيضا. وشهدت باريس في أوائل القرن التاسع عشر تحول الباليه الكلاسيكي إلى

(*) كاثرين دي ميديتشي Catherine de Medici (1519 - 1589): من أسرة مديتشي من الأسر المؤثرة في فلورنسا منذ القرن الثالث عشر وحتى السابع عشر. ولدت في إيطاليا. وغدت ملكة فرنسا بزواجها من الملك هنري الثاني (1519-1559). وأما لثلاثة ملوك لاحقين [المترجم].

(**) بلثزار دي بيجيو Balthasar de Beaujoyeux (حوالي 1535 - 1587): عازف كمان. ومدرس رقص، ومصمم رقصات إيطالي. عمل في عدد من البيوتات الملكية. إذ اشتهر بمهارته في إعداد فنون التسلية للبلاط [المترجم].

(***) الملك لويس الرابع عشر (1638 -1715): تولى الحكم قبيل بلوغه الخامسة بقليل. وظل ملكا لفرنسا والنافار حتى مماته في السابعة والسبعين من العمر. لم تحقق فرنسا في عهده السيادة السياسية والعسكرية فحسب، بل الثقافية كذلك [المترجم].

شكله الأثيري المعروف الذي لا يزال يمتاز به في العادة. حدث هذا عندما رقصت السويدية - الإيطالية ماري تاغليوني (*) باليه «السيلفيدية» (**) على أطراف أصابعها في العام ١٨٣٢ فلاقت استحسانا كبيرا، كانت مرتدية زي التوتو tutu ناقوسي الشكل. وكان مع تاغليوني شريك دنماركي هو أوغست بورنونفيل (***) الذي سيطور في ما بعد أسلوب باليه متميزا في كوبنهاغن. في الوقت نفسه في سانت بطرسبيرغ، كان الراقص الفرنسي ماريوس بيتيبا Marius Petipa (****) يعد رقصات كلاسيكية مثل باليه الجميلة النائمة، وباليه بحيرة البجع (*****) (بالتعاون مع ليف إيفانوف) (******)، وأجزاء من باليه «كسارة البندق» (*******).

في بداية القرن العشرين، لم تجتذب الثقافة الروسية أي قدر من اهتمام أوروبا، لكن الفن وأسلوب الحياة الفرنسيين كانا يلاقيان إعجابا كبيرا في روسيا. وفي أثناء تحول فرنسا وروسيا إلى حليفتين سياسيتين ضد ألمانيا، شجعت الحكومتان التبادل الثقافي بين البلدين ودعمته ماديا. في هذا الوقت أسس سيرغي دياغليف (********) فرقة الباليه الروسي، الذي كان يقدم موسما سنويا في باريس، ثم يتابع رحلاته في الغالب إلى لندن ونيويورك. وبسبب وقوع الثورة في ١٩١٧ لم يعد دياغليف قط إلى روسيا.

(*) ماري تاغليوني (1884 - 1804) Marie Taglioni: راقصة باليه إيطالية شهيرة، أدت دورا مركزيا في الرقص الأوروبي في الفترة الرومانسية [المترجم].

(**) السيلفيدية La Sylphide: واحد من أشهر عروض الباليه في العالم، أنتج أول مرة في العام ١٨٣٦، صممه فيليبو تاغليوني Filippo Taglioni وأدت ابنته ماري تاغليوني دور البطولة. الاسم يشير إلى أنثى من «السيلف» Sylph، وهي كائنات خرافية تمثل روح الغابات في الثقافة الغربية [المترجم].

(***) أوغست بورنونفيل (1879 - 1805) August Bournonville: معلم باليه ومصمم رقصات فرنسي، طور أسلوبا خاصا في رقص الباليه صار يعرف بمدرسة بورنونفيل [المترجم].

(****) ماريوس بيتيبا (1910 - 1818) Marius Petipa: راقص ومعلم ومصمم رقصات باليه، ولد في فرنسا ومات في القرم. يطلق عليه اسم «أبو الباليه الكلاسيكي» [المترجم].

(*****) باليه الجميلة النائمة The Sleeping Beauty وباليه بحيرة البجع Swan Lake: اثنان من أشهر عروض الباليه في العالم، وضع موسيقاهما الملحن الروسي الشهير تشايكوفسكي، وهما مقتبسان عن الحكايات الشعبية الأوروبية [المترجم].

(******) ليف إيفانوف (1901 - 1834) Lev Ivanov: راقص ومصمم رقصات باليه روسي، صمم لوحات باليه كسارة البندق The Nutcracker في العام ١٨٩٢، أيضا من تلحين تشايكوفسكي، ومقتبسة عن الحكايات الشعبية الأوروبية [المترجم].

(*******) سيرغي دياغليف (1929 - 1872) Sergei Diaghilev: ناقد فني ومنتج باليه روسي، أسس فرقة الباليه الروسي Ballets Russes في العام ١٩٠٩ [المترجم].

ثم تقدم لنكولن كيرستين (*)، وهو مؤلف أميركي من عائلة غنية، من جورج بالانشين (**) الذي عمل مصمما للرقصات في فرقة الباليه الروسي، لتأسيس مدرسة الباليه الأمريكي في نيويورك، التي قاما بتأسيسها معا، وكذلك فرقة باليه مدينة نيويورك في أربعينيات القرن العشرين. عند ذلك الوقت كان مسرح الباليه الأمريكي يعمل في نيويورك منذ عقد من الزمان تقريبا. وستؤسس إحدى راقصات فرقة الباليه الروسي الأنجلو ـ أيرلندية نينتي دي فالوا (***)، فرقة باليه قومية في بريطانيا، عرفت في ما بعد بالباليه الملكي في خمسينيات القرن العشرين، وبذلك أُسست أقدم خمسة مراكز للباليه: باريس، كوبنهاغن، سانت بطرسبيرغ، نيويورك، ولندن، كلها اكتسبت سمعة دولية بسبب تباين مدارسها، والتي تشكلت مبادئها حول «الأساليب القومية للباليه» المعبرة ظاهريا عن جوهر الشخصية القومية، وهكذا كانت هناك أساليب الباليه الفرنسية «الأنيقة» والدنماركية «اللطيفة»، والروسية «الدرامية»، والأمريكية «الرياضية»، والبريطانية «المتحفظة». كذلك هناك أسلوب الباليه الإيطالي الناشئ في ميلانو، لكنه لم يعتبر قط أسلوبا قوميا للباليه، ربما لأن إيطاليا لم تكن قد اتحدت بعد كأمة.

وهكذا تدخلت في تشكيل الباليه منذ بداياته عوامل السياسة العالمية، والرعاية المالية، ومديري الفرق، مثل دياغليف وكيرستين، المدفوعين بشغفهم بالباليه، والمعلمين الروحيين الفنيين من الأفراد، ومن مصممي الرقص من ذوي التأثير. والملاحظ أن العديد من الشخصيات المؤثرة في عالم الباليه كانوا مغتربين يعملون خارج بلدانهم، وفي بعض الأحيان في منفى سياسي، وهي حالة يبدو أنها أطلقت طاقة إبداعية ربما لم تكن لتتوافر لهم الفرصة لرعايتها في بلدانهم الأصلية. ينطبق هذا أيضا على مصممي الرقصات المعاصرين الذين أسسوا مراكز جديدة للباليه والرقص. فكان هناك على

(*) جورج بالانشين (1904 - 1938) George Balanchine: أشهر مصممي الرقصات في القرن العشرين على الإطلاق، وأحد مؤسسي الباليه الأمريكي. مزج عمله بين الباليه الكلاسيكي والحديث [المترجم].

(**) لنكولن كيرستين (1906 - 1996) Lincoln Kirstein: كاتب أمريكي، ومنتج باليه. وداعم للفن. وشخصية ثقافية مهمة في نيويورك [المترجم].

(***) نينتي دي فالوا (1898 - 2001) Nintte de Valois: مؤسسة فرقة الباليه الملكية الشهيرة في لندن. بدأت الرقص عندما كانت في العاشرة من عمرها وتقاعدت في الثامنة والعشرين لتتفرغ لنشر الباليه في أوروبا [المترجم].

سبيل المثال الأمريكيون مثل جون نويماير (*) في هامبورغ، ووليام فورسيث (**) في فرانكفورت على نهر الماين، وهناك التشيكي ييري كيليان (***) في لاهاي (هولندا)، وكذلك الفرنسي موريس بيجار (****) الذي عمل في بروكسل ولوزان.

هذا ولا يزال الارتباط التاريخي بين الباليه وحياة البلاط والطبقات العليا مرعيا في عالم الباليه القومي الكلاسيكي، حيث للفرق رعاة ومجالس أمناء تتألف في العادة من الأسرة الحاكمة والنبلاء. هناك أيضا جمعيات الباليه وحلقات الأصدقاء بقاعدتها الراسخة في الطبقات العليا، وهي مهمة في اجتذاب الجماهير، ولا تزال تساهم ـ في كثير من الأحيان ـ في الدعم المادي كذلك.

السوق والباليه وعدم الثقة

في عالم الفن، ولا ينفرد الراقصون بين الفنانين بعدم ارتياحهم إلى السوق وعدم الثقة به، إذ ينظر إلى السوق عادة بوصفه تهديدا للصفات الفنية الأصيلة، إذ يشعر الفنانون الطامحون إلى خلق سمعة بأن عليهم أن يتكيفوا مع السوق بطريقة يفضلون لو لم يفعلوها. فيُرجع بنزمان (Bensman, 1983: 27) «الشياطين المألوفة للاقتصاد» في الفن إلى الكنيسة والأرستقراطية والأسر الحاكمة والدولة القومية، وطموحاتها الدينية والسياسية والقومية، فمن الممكن أن يعزى تطور الفنون الاستعراضية في القرن التاسع عشر إلى كل من الجماهير العامة وحكومات الدول القومية والوطنية. وخلال النصف الأخير من القرن العشرين، صارت الفنون الاستعراضية تعتمد على ثراء الدولة، وهو ـ كما يقول بنزمان ـ الأمر الذي

(*) جون نويماير John Neumeier (مواليد 1942): راقص ومصمم رقصات ومخرج باليه أمريكي شهير. تقلد منصب مدير فرقة باليه هامبورغ Hamburg Ballet وعمل كبير مصممي الرقصات فيها منذ ١٩٧٣ [المترجم].

(**) ويليام فورسيث William Forsythe (مواليد 1949): راقص ومصمم رقصات باليه أمريكي اشتهر عالميا من خلال عمله في فرقة باليه فرانكفورت [المترجم].

(***) ييري كيليان Jiri Kylián (مواليد 1947): مصمم رقصات باليه تشيكي يمتاز أسلوبه بالحيوية والمعاصرة [المترجم].

(****) موريس بيجار Maurice Béjart (مواليد 1927): مصمم رقصات فرنسي يدير فرقة الباليه السويسري بيجار باليه لوزانيه Béjart Ballet Lausanne التي أسسها في العام ١٩٨٧، كما سبق له أن أسس وأدار فرقة باليه القرن العشرين Ballet du XXe Siècle في بروكسل [المترجم].

قد يخلق أزمة إذا توقفت مثل هذه الرعاية. ويشير بورديو (1993a) إلى أنه مع بزوغ سوق الفن، لم يتخلص الفنانون من متطلبات الرعاة، بل وجدوا أنفسهم في موقع يوجب عليهم التفاوض مع المصالح التجارية. وقد كانت مسألة «فن» الباليه في مقابل السوق موضعا شائعا في الحوار في عالم الباليه خلال فترة عملي الميدانية، اتخذت في العادة شكل التعارض: الباليه ضد السوق.

ويرجع جانب من عدم ثقة الراقصين بالسوق إلى عدم ثقتهم بإدارات التسويق والإعلام في فرقهم. وغالبا ما انتقد الراقصون المسؤولين عن التسويق في فرقهم لقصور كفاءتهم. وذات مرة في ستوكهولم، طلب الراقصون من مديرة إدارة التسويق في دار الأوبرا أن تحضر اجتماعا وتشرح لهم لماذا لا تسوقهم أكثر. عندها دافعت عن نفسها بالقول إن «الباليه لا يحتاج إلى أي تسويق. إنه يبيع نفسه». ومن الواضح أن هذا أغضب الراقصين الذين قرروا حينئذ تشكيل مجموعة إعلامية خاصة من بينهم بهدف تقديم النصح لإدارة التسويق حول كيفية تسويق الباليه. لكن التوتر ظل قائما. واعترفت لي مسؤولة التسويق بأنه «من الصعب تسويق الباليه»، مشيرة إلى نقص التمويل والموظفين، وأن جزءا صغيرا فقط من النشرات الإعلامية التي تُرسل هي التي تُنشر فعليا.

وأراد الراقصون أن يفتحوا حياة الفرقة والكواليس لعالم خارج المسرح، ليجتذبوا الجمهور، وشملت استراتيجيات أخرى في هذا الاتجاه نفسه أفلاما إعلانية قصيرة عن العروض التي ستقدَّم قريبا لتعرض في التلفاز، وبيع تذاكر رخيصة في الفنادق، وإحياء عروض في المدارس. وقد قامت غالبية الفرق في دراستي بجزء من هذا أو كله في مرحلة ما. وللوصول إلى جمهور جديد طلبت إدارات التسويق كذلك من الراقصين أن يعرضوا في الأسواق التجارية، والمحلات التجارية الكبرى، وعلى سفن الرحلات البحرية، بالإضافة إلى المسارح في الهواء الطلق في الحدائق العامة في الصيف. وفي أثناء بحثي الميداني، تعرضت فرقة الباليه البريطاني الملكي وكوفنت غاردن للكثير من الانتقادات الصحافية. كان هذا قبل البدء بأعمال تجديد دار الأوبرا، وكانت المعارك حول السلطة والتمويل عنيفة،

كما اتهمت فرقة كوفنت غاردن بـ «النخبوية». ولتخفيف حدة الانتقاد، سُمح لفريق من إذاعة بي بي سي BBC بإعداد فيلم وثائقي عن الكواليس، تحت عنوان «المنزل»، الذي كشف عن سوء الإدارة والعداوات بين أفراد في مواقع مركزية في دار الأوبرا. لكن مثل هذا الكشف المحرج لم يؤد إلا إلى زيادة المبيعات ـ كما أخبرني أحد منتجي الباليه.

على الرغم من عدم ثقة الراقصين بالتسويق، فإنهم يدركون أن لا محيص عنه. لكن يجب أن يكونوا مستعدين، خصوصا عند وجود الوسائل الإعلامية. ولو أن هذا لا يتحقق دوما، فكما حدث في يوم غائم من يناير عندما دخل أعضاء فريق تلفزيوني متعثرين بحقائبهم الكبيرة ومعداتهم الضخمة إلى صف في مسرح الباليه الأمريكي. ولو كان الراقصون قد أُخبروا سلفا لارتدوا حلل تدريب أفضل، وربما وضعوا بعض الماكياج، ولتوارى بعضهم بعيدا، لتدني لياقتهم بعد إجازة أعياد الميلاد. حينها كانوا يخفون أنينهم، محاولين ألا يظهروا عدم ارتياحهم إلى الأضواء القوية، والمصورون يقربون كاميراتهم من الراقصين ـ واحدا بعد الآخر ـ بينما كانوا يجاهدون ليبدوا في حال جيدة.

ومن التفسيرات المهمة لاستياء الراقصين من التسويق أنه غالبا ما يتم من خلال الوسائل الإعلامية التي نادرا ما توصل الصور أو لقطات الفيديو والنصوص حول الباليه أو ثقافة الباليه بطرق يتعرف عليها الراقصون: «فعند مشاهدة أنفسهم في الفيديو، يلاحظ الراقصون أن الرقص لا يبدو من الخارج كما يشعرون به داخليا في أثناءالقيام به» (Wulff, 1998: 9). ونادرا ما يعتقدون أنهم في أفضل حالاتهم في الصور أو الأفلام، وقد أوضح الراقصون لي مرارا أن شيئا يضيع في الباليه المسجل. حتى إن كانت الصور، والأفلام والفيديو والنص ومواد الإنترنت حول الرقص مبتكرة وفنية بالتأكيد ومثيرة للاهتمام في حد ذاتها، إلا أنها لا تستطيع تمثيل أو توليد علاقة القرب الحميمة بما في ذلك قدر معين من المفاجأة الذي يميز العرض الحي. إذ قد يحدث الكثير في العرض الحي، ليس فقط أن تجنح الأمور وتقع أخطاء، بل وقد يلهم وجود جمهور متحفز الفنانين، فيُولدَ على خشبة المسرح فن باليه لا يمكن تخيله.

وتدعي إدارة التسويق في مسرح الباليه الأمريكي أنها أول فرقة اضطلعت «بالتسويق بفاعلية»، وقد تضمن هذا نشر المقالات المصورة في الصحف والإعلانات، والملصقات في المدينة، والإعلانات في التلفاز والإذاعة في بدء الموسم الجديد، وجولات وعروضا مبنية على حيل ذكية مثل جعل الراقصين المشهورين يرقصون على الألوان فوق قطعة كانافاه بيعت بعدها كقطعة فنية. أو كما في جولة إلى شيكاغو، قدّم الراقصون فصلا من بحيرة البجع في الساعة الثامنة مساء في حديقة الحيوان مع خلفية من طيور البجع الحقيقية، وقد صور وأذيع ذلك في التلفاز المحلي. وسبب هذه «الفاعلية» لتسويق مسرح الباليه الأمريكي راجع ـ إلى حد كبير ـ إلى التنافس والصراع مع فرقة نيويورك الكبيرة الأخرى، فرقة باليه مدينة نيويورك. يزداد هذا التوتر بالذات مرة في السنة، في الربيع عندما يقدم مسرح الباليه الأمريكي موسمه من ثمانية أسابيع «موسم المت» (*) في «دار أوبرا الميتروبوليتان» الملاصق لمسرح الولاية لباليه مدينة نيويورك في «مركز لنكولن». لكن وجدت شيئا من التحسر في قسم التسويق في مسرح الباليه الأمريكي، على الأيام الطيبة خلال سبعينيات القرن العشرين. كان هذا خلال قمة «ازدهار الرقص»، حينما كان يحضر عروض الباليه حتى أولئك الذين لم يكن لديهم اهتمام خاص بالرقص أو الباليه. وأطلق على نيويورك «مقصد الرقص»، مجتذبة المهتمين بالرقص والباليه من جميع أنحاء العالم. بعض هؤلاء الأفراد، مثل ميخائيل بريشنيكوف (**) جاء من الاتحاد السوفييتي وطلب اللجوء، الأمر الذي عنى تغطية إعلامية ضخمة، ومن ثم دعاية للباليه. حدث هذا أيضا ـ وإن بدرجة أقل ـ في باريس ولندن. فأشهر لاجئ راقص في باريس هو من دون شك رودولف نورييف (***)، الذي غدا فنانا ضيفا دائما في الباليه الملكي، حتى صار في نهاية الأمر المخرج الفني لباليه أوبرا باريس.

(*) موسم المت Met Season: مت اختصار للفظة الميتروبوليتان Metropolitan [المترجم].

(**) ميخائيل بريشنيكوف Mikhail Baryshnikov (مواليد 1948): راقص ومصمم رقصات باليه وممثل روسي. أطلق عليه لقب أفضل راقص باليه ذكر [المترجم].

(***) رودولف نورييف Rudolf Nureyev(1938-1993): راقص باليه من أصل تتاري. يعد واحدا من أفضل راقصي الباليه في القرن العشرين [المترجم].

لقد كان نورييف هو الذي اكتشف سيلفي غيليم (*) عندما كانت مجرد راقصة باليه عادية يافعة. وأعطاها الفرصة للقيام بمقاطع فردية «سولو»، مما رفعها إلى رتبة راقصة نجمة (**) في سن التاسعة عشرة. وهي الآن الفنان الضيف الرئيس في الباليه الملكي منذ مدة طويلة، وقد رسَّخت سيلفيا غيليم اسما لنفسها بالتأكيد، باستقلالية تامة عن الفرق التي اشتغلت معها. إنها مثال جيد عن التسويق الفردي في مقابل تسويق الفرقة ككل، والأمران مختلفان جدا، وقد يتم ذلك في العادة بجهود متضادة.

ففي إعلان شديد الانتشار لساعات رولكس، تقوم غيليم بحركتها الشهيرة رافعة ساقيها باستقامة إلى الأعلى إلى فوق رأسها تقريبا، متخذة وضعية عقارب الساعة عند الساعة السادسة. فللراقصين المشهورين وكلاء ينظمون لهم في العادة عروضا كضيوف في الخارج، هذا إذا كانوا ماهرين بما فيه الكفاية في التفاوض بشأن استقطاع وقت من جدول فرقهم يقضونه بعيدا، كذلك يبحث الوكلاء عن حفلات افتتاح في فرق أخرى للراقصين، التي يمكن استخدامها للتفاوض بشأن راتب أعلى أو أدوار أكبر في الفرقة التي ينتمي إليها الراقص، وينطبق هذا بشكل أساس على أولئك الذين لديهم شهرة دولية، والذين استطاعوا تطوير استراتيجيات تسويق متقدمة جدا لرعاية الوسط الإعلامي (بمن في ذلك النقاد) من خلال تذاكر مجانية، ودعوات لحضور البروفات بكامل الثياب، والحفلات، وحتى حفلات الزفاف وغيرها من الأنشطة الأكثر خصوصية. ولم يمانع بعض الراقصين الانطلاق من خلال هذا النوع من سوق «المشاهير»، لكن يفضلون أن يبقوا بعيدا عن الضوضاء لأنهم لا يشعرون بكثير من الارتياح في حفلات الروك أو عروض الأزياء.

(*) سيلفي غيليم Sylvie Guillem (مواليد 1965): راقصة باليه فرنسية لعبت الجمباز في طفولتها، وبدأت الباليه في سن الحادية عشرة. تمتاز بمرونتها العالية التي غدت هدف من تلاها من الراقصين [المترجم].

(**) تتدرج راقصات الباليه عبر سلم يتألف من سبع رتب، أعلاها الباليرينا (راقصة الباليه) الأولى الرئيسة prima ballerina assoluta، تليها الباليرينا الأولى prima ballerina، ثم الباليرينا أو الراقصة النجمة etoile، وأدناها راقصة الباليه العادية crop de ballete [المترجم].

هناك أنواع متباينة قليلا من الأسواق لراقصي الباليه بالاعتماد على ما إذا كان لديهم ميول ثقافية مثل سيلفي غيليم وديبورا بول (*)، أو يمتلكون ما يجعلهم مشهورين مثل دارسي بسيل (**)، وقد حققت كل من هؤلاء الباليرينات الثلاث شهرتهن من الباليه الملكي. فقد صورت سيلفيا غيليم شريط فيديو خاصا بها تحت عنوان «البرهان»، الذي أُعد في الأساس للتلفاز. تقدم في هذا الفيديو خمس لوحات راقصة جديدة ـ بعضها من وضع كبار مصممي الرقص المعاصرين ـ برقص لوحات قصيرة من تصاميم مختلفة والتحدث عن حياتها وعن الرقص. ونشرت كل من ديبورا بول (١٩٩٩) ودارسي بِسيل (١٩٩٨) سيرتها الذاتية، على الرغم من أنه يقال إن سيرة بسيل أُعدت بالاشتراك مع جوديث ماكريل (***) ـ ناقدة رقص من لندن. كتاب بسيل هو سيرة ذاتية تقليدية نوعا ما للباليه تتناول التقلبات في المسار المهني لراقصة مهمة، بما في ذلك شرح لعمل تمثال شمع لها في متحف مدام توسو، وصدمتها عندما عرفت أن المتحف سوف يحتفظ بالتمثال (أي ذاتها بمعنى ما) فقط إذا استمر نجاحها العملي. أما إذا لم يستمر فإنه سيذاب! في حين أن سيرة بول الذاتية «١٩٩٩» هي مذكرات أكثر جرأة عن السنوات المضطربة الأخيرة في كوفنت غاردن، تورد فيها مقتطفات من إذاعة الـ «بي بي سي» عن تلك السنوات.

في ما عدا ذلك يقوم تسويق فرق الباليه بناء على الأدوار. فيعطَى الراقصون الذين تريد الإدارة أن تعزز مكانتهم أو تريد بقاءهم على القمة الأدوارَ الرئيسة، ثم يقدَّمون للصحافيين لإجراء المقابلات لمقالات مصورة تنشر قبل العرض في الصحافة (الجرائد اليومية، ومجلات الرقص)، وفي البرامج الحوارية في التلفاز والإذاعة. ومن المحتمل أن هذا التركيز على راقص واحد في كل مرة وعلى سيرته أو سيرتها الذاتية ـ تماما مثل التسويق المعمول به من قبل الراقصين الأفراد من خارج الفرقة يكون أقوى فاعلية عندما يكون القصد اجتذاب جمهور جديد للباليه، منه عندما تقدم الفرقة ككيان جمعي مجهول الأفراد. في حين أن إحدى طرق تنمية

(*) ديبورا بول Deborah Bull (مواليد 1963): راقصة باليه وكاتبة ومذيعة بريطانية [المترجم].

(**) دارسي بسيل Darcey Bussell (مواليد 1969): راقصة باليه بريطانية [المترجم].

(***) «جوديث ماكريل Judith Mackrell: ناقدة رقص تنشر مقالاتها في الجريدة البريطانية الشهيرة غارديان Guardian [المترجم].

إحساس الفريق في الباليه هي سياسة نشر مراجعات ومقالات مصورة إيجابية حول الفرقة على لوحة الملاحظات في الكواليس، وليس مقالات عن راقص واحد فقط.

عندما ظهرت دارسي بسيل في صورة تظهر الرأس فقط بحبة ألماس في فمها في مجلة التاتلر(*)، فقد كانت تقوم بما في قدرتها كشخصية شهيرة لتعزيز ذاتها أساسا، وفي المقام الثاني دعم الباليه عموما، ولكن ليس فرقتها في الحقيقة، كذلك ليس من غير المألوف أن يعرض الراقصون - سواء الرجال أو النساء - كنماذج للرسم، ولكنهم يفعلون ذلك مع إبقاء شخصياتهم مجهولة وأحيانا، يطلب من الراقصين أن يؤودا أدوارا في إعلانات عادية لترويج كل أنواع المنتجات من المياه الغازية إلى بطاقات الائتمان والخطوط الجوية، بالإضافة إلى الملابس الرياضية، عارضين في العادة خطوة باليه مميزة لا يستطيع غالبية الناس القيام بها، أو مجرد القفز للأعلى كما فعلت الراقصة السويدية آنيلي آلهانكو (**) في إعلان يقول «الحليب يجعل ساقيك أقوى». في سبعينيات القرن العشرين، وضعت صورة آنيلي آلهانكو وزميلها بير آرثر سيغرشتورم Per Arthur Segerstörm على طابع سويدي، خصوصا عندما كان يحتفى بآلهانكو بالذات بصفتها بالبرينا متميزة، وهنا يجب إلى حد ما، النظر إلى تكريم آلهانكو في إطار الوعي الدولي الجديد بالباليه والرقص الذي أحدثه ازدهار الرقص وقتها في لندن ونيويورك.

وإلى جانب عامل الأداء الحاسم في الباليه، هناك عدد صغير من السلع أو المنتجات الثقافية، التي تتداول في أسواق الباليه، وتساهم في «ترويج» الباليه عموما، مثل فرقة معينة، أو جولة معينة، أو راقص نجم، تشمل هذه السلع أشرطة الفيديو التجارية، والأقراص المدمجة، والكتب، وبطاقات المعايدة والقمصان القطنية، والأكواب، والمظلات، والملصقات، وحتى المجوهرات وغيرها من الهدايا التذكارية التي

(*) تاتلر The Tatler: مجلة مجتمع بريطانية معاصرة تغطي مدى من الموضوعات تركز على حياة الأثرياء والأرستقراطيين [المترجم].

(**) آنيلي آلهانكو Anneli Alhanko (مواليد 1953): راقصة باليه وممثلة سويدية، وهي واحدة من القليلات اللاتي وصلن إلى مرتبة البالبرينا الأولى الرئيسة prima ballerina assoluta في العالم أجمع [المترجم].

تعرض للبيع عند شباك الصندوق، أو في الأكشاك في المسارح، ومحلات كتب وملابس الباليه. كذلك تعرض أحذية الباليه - وهي محط ولع كبير في عالم الباليه - التي ارتداها ووقعها راقصون مشهورون (cf. Wulff, 2002). وهناك الأقراص المدمجة من الباليه والرقص مثل أعمال ويليام فورسيث «تقنيات الارتجال»، و«التحكم الذاتي»، وهو تقليد بدأ لأول مرة في العام ١٩٩٤. وكان كل عمل منهما عملا فنيا في ذاته وتعريفا بأسلوب فورسيث في تصميم رقصات الباليه، كما أنه يعمل في الوقت نفسه على تعزيز مكانة فورسيث كمصمم رقصات (cf. Wulff, 2003 on dance and technology).

الراقص الأعظم: نورييف وسوقه

يمكن أن يظل الراقصون، حتى بعد موتهم، وكلاء رئيسيين في سوق الباليه. خصوصا أولئك الذين حققوا النجاح فعلا كمصممي رقصات يودعون أعمالهم في وقفيات مثل وقفية بلانشين (*)، على الرغم من أن الراقصين الرئيسيين الذين صمموا الرقصات لهم أول الأمر قد يرثون حقوق الأداء (انظر Wulff, 1998). فبعد أن مات رودولف نورييف في ١٩٩٣ أُسس عدد من الهيئات الأوروبية والأمريكية من ثروته الضخمة، وكانت تهدف أيضا إلى توفير الدعم المالي للراقصين الشباب، ومتحف في باريس، ودعم الراقصين المصابين بالإيدز: وقد تمكن نورييف المولود في عائلة تتارية فقيرة في روسيا الستالينية، على عكس كل الاحتمالات - ليس فقط من تكوين مسار مهني لامع في الغرب، بل وجمع ثروة طائلة. إذ بيعت في صالة مزاد كريستيز في نيويورك، أعمال فنية وأثاث من شقته الخاصة في نيويورك، بالإضافة إلى مجوهرات وأزياء كان قد لبسها بإجمالي ٧,٩٤٥,٩١٠ دولارات أمريكية، وهو أمر اعتبره رئيس مجلس إدارة كريستيز في أمريكا مدهشا. وفُسِّر الرقم القياسي للمبيعات بـ «الشخصية الآسرة لنورييف وقدرة كريستيز على تسويقه» (Gladstone, 1995: 21). هذا الحدث العالمي حدث في «بارك أفينيو» في صالتين تجمع فيهما جامعو التحف الفنية والراقصون والمعجبون.

(*) وقفية بلانشين Balanchine Trust: وقفية أُسست في العام ١٩٨٧ لتسجيل أعمال جورج بلانشين (1904-1983)، أحد أشهر مصممي الباليه في القرن العشرين ومؤسس فرقة الباليه الأمريكي [المترجم].

فبيعت سترة من باليه دون كيشوت بـ ٣٢ ألف دولار أمريكي. وبيع زوج حذاء باليه وردي مستعمل بـ ٨٠٠٠ دولار أمريكي. «مدهش ـ بالنسبة إلى حذاء أي شخص آخر» أي حذاء باليه مستعمل، هكذا علقت السيدة التي كانت تجلس إلى جانبي، وهي راقصة سابقة.

وقد كتب كثير في الصحافة وكتب التراجم الجماهيرية حول نورييف وحياته وثروته. فخصص كاتب الرقص والمسرح أوتيس ستيوارت (Otis stuart 1995) فصلا حول «صناعة نورييف»، ذاكرا حقيقة أن نورييف امتلك سبعة منازل، واحد منها جزيرة. وقد كان نورييف ممتازا في تسويق نفسه في كل من عالم الباليه، وخارجه، مما انعكس بشكل كبير على موقعه في عالم الباليه، رافعا من مكانته هناك. ويشير ستيوارت إلى تأثير مستشاري نورييف: أحدهما مدير للشؤون المهنية وآخر مستشار مالي حول الشؤون العملية. وقد علق علماء أنثروبولوجيا الرقص مثل جوديث لين هانا (Judith Lynee Hanna, 188: 143) على كيف أن رودولف نورييف المتوهج كان يستحوذ على جمهور الباليه ويجني أموالا طائلة، وبذا يكتسب الاحترام، بالإضافة إلى تعزيز مكانة راقص الباليه الذكر. وفي دراسة عن لاجئ سوفييتي آخر ـ ميخائيل بريشنيكوف M. Baryshnikov جنى بدوره كثيرا من المال، كتبت مؤرخة الرقص جوان كاس (Joan Cass, 1993) تصف كيف جاء بريشنيكوف إلى نيويورك في منتصف سبعينيات القرن العشرين، وسأضيف كيف أنه اكتسب رأس مال من الشهرة، ليس أقل من التمثيل في الأفلام وفي مسارح برودواي، والإعلان عن نوع من العطور وأدوات الزينة.

التسويق هو أحد مجالات التنوع في عالم الباليه الدولي. إذ صدرت توجيهات للباليه الملكي السويدي في دار الأوبرا في ستوكهولم بـ«مقرطة» الجمهور كجزء من برنامج الحكومة «لجعل الثقافة متاحة لكل المواطنين، دون أي اعتبار للسن، أو مكان السكن، أو الدخل أو المكانة الاجتماعية». وقد سُن هذا القرار في ١٩٧٤، في الفترة ما بعد الأيديولوجية السياسية الراديكالية لستينيات القرن العشرين، ولكن قبل الازدهار التجاري في ثمانينيات القرن العشرين والانعطاف المحافظ نتيجة لذلك، وقد نص هذا القرار الصادر عن البرلمان

السويدي على أنه «يجب ألا تسيطر الاعتبارات التجارية على ما يقدم» (Sandstörm 1993: 2). وكان هذا قبل قبول أوبرا ستوكهولم الدعم المالي من المؤسسات التجارية.

واتساقا مع فكر بورديو (1993a)، كانت إدارات التسويق في الباليه الملكي السويدي، بالإضافة إلى مسرح الباليه الأمريكي، تعمل لإبعاد الباليه عن حقل «الإنتاج المحدود»، أي حقل النخبة الثقافية، والتحول به نحو جعله حقل إنتاج كبيرا يخدم جمهورا واسعا. هذا الإنتاج الكبير أقل تميزا اجتماعيا، ويخضع لقوى السوق، لكن مثل هذا الفن التجاري ـ كما أشار بيكر (Becker, 1984) ـ قد يكون قادرا في الواقع على توفير رعاية حرفية مرنة قادرة على أن تلبي كل أنواع المتطلبات. وحتى حقل الإنتاج المحدود هو أيضا مرتبط بالسوق، ولكن سوق أصغر ومختلف. مثل الأعمال التجريبية المعاصرة البديلة لويليام فورسيث، التي تقع ضمن حقل محدود آخر من الإنتاج، على الرغم من أنه متصل بالباليه الكلاسيكي وحده، إذ إن أعمال فورسيث يؤديها الراقصون الكلاسيكيون في العديد من دور الأوبرا، بما في ذلك أوبرا كوفنت غاردن واستوكهولم.

التبادل: الباليه والأعمال التجارية

نلاحظ أن دعم الباليه من جانب الهيئات الخاصة أو من الشركات التجارية أو من المؤسسات تقليد مستقر تماما في نيويورك ولندن، حيث يتبع النمط في بقية الأشكال الفنية. لكنه بالتأكيد ليس بالقدر نفسه في فرانكفورت، وهو هامشي نسبيا في ستوكهولم، على الأقل عند مقارنته بمئات الرعاة والمانحين في نيويورك ولندن. فالجولات والعروض المستضافة والإنتاجات الجديدة وإعادات الإحياء والجوائز، بما في ذلك البعثات الدراسية للراقصين الصغار في السن ليتدربوا وليعملوا مع مدرسين ومصممي رقصات مشهورين في الخارج، كلها تحدث غالبا بفضل رعاية الشركات التجارية. فهي تنتج سلعة متباينة، كالسجائر والمشروبات الكحولية وأعواد الثقاب والسيارات، بل أيضا أدوات الزينة والأزياء الراقية، حتى المعدات الصيدلانية. بالإضافة إلى ذلك تقدم مصانع البيرة

والبنوك دعما مستقطعا من الضرائب. بعض هذه الشركات التجارية، كشركة سجائر أمريكية مثلا، تعمل على نطاق دولي في كل من أعمالها التجارية وفي دعمها للباليه. ومن المهم هنا أن نلاحظ أن ممثلي شركة السجائر الأمريكية يؤثرون في التنظيم الاجتماعي لعالم الباليه الدولي من حيث توزيع الجوائز والبعثات الدراسية، وتحديد الفرق التي ستأتي في جولة إلى الولايات المتحدة، وما سيختارونه من الأعمال التي ستقدم. وبرعايتها للباليه، يمكن القول أيضا إن شركة السجائر هذه تحاول أن تكفر - أي تكسب أخلاقيا - عن حقيقة أنها تصنع منتجا خطيرا على صحة الناس.

وكجزء من عملية التبادل بين الرعاة وعالم الباليه، يستحوذ الرعاة على جزء من رأس المال الثقافي. فالرعاية هي احدى الطرائق لإضفاء الشرعية على الثروة. ومن الحالات التي يتجاهلها التحليل الاجتماعي للباليه مفارقة أن العديد من الراقصين لا يمتلكون قدرا من رأس المال الثقافي من منشئهم، وأن كواليس عالم الباليه أبعد ما تكون عن الانتماء إلى الطبقة العليا. ولهذا كثيرا ما يشعر الراقصون في الواقع بأنهم محاصرون بين رأس المال الثقافي والسوق، وبأنهم غرباء في كليهما.

ومن العناصر الأخرى في عملية التبادل بين الرعاة وعالم الباليه، هو دعوة الشركة أو الفرد المانح إلى البروفات النهائية، والعروض الأولى، وحفلات الاستقبال والعشاء، حيث تتاح لهم الفرصة للالتقاء بالراقصين. لكن الراقصين من ناحيتهم لا يشعرون بالارتياح في مثل هذه اللقاءات. فالحفلات التي تقام بعد عروض الأداء تنعقد بعد أن ينهك الراقصون من الرقص والتمثيل لمدة ثلاث ساعات. و غالبا ما يشعرون بأنهم يقدمون عرضا تمثيليا عندما توجه إليهم أسئلة طيبة النوايا، لكن سطحية حول رقصهم ونظامهم الغذائي ومستقبلهم المهني، وخصوصا متى بدأوا الرقص، وهكذا مرة بعد مرة. ويدير المانحون وضيوفهم في حللهم الغالية أحاديث مع الراقصين، الذين غالبا ما يجدون أنفسهم محرجين لكونهم لا يتذكرون هؤلاء الناس الذين يتصرفون كما لو أنهم قد التقوا بهم من قبل، ومن المرجح أنهم قد فعلوا في حفل سابق، هذا

التمثيل «المؤدب» للراقصين في المناسبات التسويقية مثل هذه، يوصف في عالم الباليه بأنه «تمثيل» أو «على أي حال كله مسرح». المانحون الأفراد الذين يتعرف إليهم الراقصون والإدارة هم في الغالب أشخاص محترمون ويمكن الإعجاب بهم، لكن هذه ليست بالضرورة الحال مع ممثلي الشركات التجارية الذين يكونون هدفا للسخرية، خصوصا من قبل الراقص، أو مصمم الرقصات أو حتى مدير عام الفرقة الذي كان لتوه شديد الحرص على أن يلاطفهم. وكما لاحظت اوستروور (Ostrower, 1995: 135)، يشعر المانحون الأثرياء بالتزام تجاه الفرق ودور الأوبرا التي يمنحونها قدرا كبيرا من المال، لكنهم «يحافظون على المسافة فيما بينهم، ويظلون بعيدين»، مما يؤكد ملاحظاتي حول تجربة الراقصين عند ملاقاة مثل هؤلاء الناس.

وعموما، يكون الراقصون الكبار أو أولئك الذين هم في طريقهم إلى الصعود في مهنتهم أكثر قابلية للتسويق من أولئك الذين يشعرون بأنهم ضمن الزمرة السيئة، أو الذين أدركوا أنهم لن يتقدموا أكثر مما فعلوه، الأمر الذي يعني الانحدار للأدوار الثانوية. وأدوار جماعية لمن كانوا يؤدون بمفردهم «سولو»، أو ما يدعى بـ «أدوار المشي»، أي الملوك والملكات الذين بالكاد يرقصون. وقد عبر جورج بلانشين ـ مصمم الرقصات الروسي في نيويورك ـ عن إدراكه لأهمية تسويق الباليه، على رغم ما فيه من إزعاج، بقوله: «عليك أن تذهب إلى جميع الأماكن، تجري لقاءات صحافية، تحضر حفلات استقبال. كل هذا فظيع ومتعب. ثم تقول لنفسك «في نهاية الأمر كل هذا لمصلحة المسرح»، وهذا يعني أنه مهم، وأنه أمر جيد» (Volkov, 1986: 59).

ومن الأمور ذات المغزى أن كبار المانحين يتمتعون بعضوية مجالس إدارة فرق الباليه ودور الأوبرا، ولذا لديهم القدرة على التدخل في سياسات الباليه من حيث الأعمال المقدمة، وطاقم المؤدين، والجولات والمواعيد. ومن الشائع أن المانحين والشركات التجارية الذين يمنحون قدرا كبيرا من المال لفرقة باليه ـ ولسنوات عديدة أحيانا ـ تحجز لهم كراسي أو شرفات محدودة في كل عرض. كما تتضمن برامج الباليه قوائم خاصة وإعلانا عن أسماء الرعاة الأفراد والشركات التجارية

والمؤسسات، بما في ذلك معلومات عن عدد معين من «أولئك الذين يفضلون أن يبقوا مجهولين». أما أولئك الذين قدموا تبرعات ضخمة فتنقش أسماؤهم في لوحات نحاسية تعرض في بهو مدخل المسارح ودور الأوبرا. كذلك لا تخلو رعاية الباليه من حكايات لطيفة مثل حكاية السيدة بيكي دآنجلو - سيدة ثرية من شيكاغو - التي كلفت باليه جيفري Joffery لأداء باليه بعنوان «تنويعات عيد الميلاد» كهدية عيد ميلاد لزوجها (Drell, 1995).

يحتاج الباليه إلى بنية تسويقية كي يستطيع الاستمرار والتطور، وهنا أيضا لا يوجد أدنى شك في أن أهمية التسويق معروفة في عالم الباليه. مع هذا، يستمر عدم ارتياح الباليه تجاه السوق. وقد نبه ستيوارت بلاتنر (Stuart Plathner 1996: 197) في إشارة إلى الرسامين: «منتجي الفن الراقي يعيشون في نظام قيم متضارب، هذا إذا لم نقل إنه نظام فصامي، حول أهمية بيع العمل». ويتجلى ذلك بأوضح صورة في السويد، حيث تقاليد الإنفاق الكبير من القطاع العام الكبير على التعليم، والرعاية الصحية وبالطبع الفنون. فالباليه الملكي السويدي مدعوم بشكل أساس من الدولة. كذلك أثير موضوع عدم ارتياح الباليه تجاه السوق في باليه فرانكفورت المعاصر الذي يعتمد بصفة أساسية على دعم الدولة، ولكن ذلك الإحساس نادرا ما أثير في الباليه الملكي، حيث نظام الرعاية متطور جدا، ولكنه أثير بالكاد في مسرح الباليه الأمريكي، الفرقة الوحيدة الممولة من قبل الرعاة في ما عدا نسبة ضئيلة جدا. على الرغم من حرص الراقصين على زيادة عدد الجمهور وضم جميع الطبقات، فإنهم مترددون في أن يصبحوا جزءا من الحقل الفني القائم على نظام الإنتاج الكبير (Bourdieu, 1993a) بسبب التأثير المزعوم للقوى التجارية فيه، وتشعر فرق الباليه في بعض الأحيان بالقلق من ارتباطها بشركات تجارية متهمة «بتلويث البيئة، أو إنتاج منتجات غير صحية، أو استغلال موظفيها» (Wulff, 1998: 54). جوهر الأمر بالنسبة لفرق الباليه هو أنهم لن يستطيعوا الاستمرار من دون هذه الرعاية. وهذا صحيح أيضا حتى بالنسبة إلى الفرق المدعومة من الدولة، مادام كان هذا الدعم غير كاف.

الخاتمة: الباليه في السوق العالمي

على الرغم من أن عالم الباليه كان ذا طابع دولي منذ أن دعت كاثرين دي ميديتشي الموسيقيين والراقصين الإيطاليين إلى التدريس في باريس، فإن كمية وكثافة الاتصال بين مراكز الباليه مثل لندن ونيويورك وفرانكفورت على نهر الماين والأطراف مثل ستوكهولهم، قد تزايدت من خلال الجولات المكثفة والعروض المستضافة، ولكن أيضا من خلال التنافس بين الفرق، والاحتفالات، وسفر الراقصين إلى الخارج للتدريب والعمل لعدد من السنوات في فرق أخرى. كما أن نشر الباليه في وسائل الإعلام مثل الفيديو، والتصوير، والتلفاز، والإنترنت، والأقراص المدمجة، بالإضافة إلى الصحافة الدولية ومجلات الرقص كلها عناصر مهمة للصلات الدولية في عالم الباليه (Wulff, 1998).

هذه المقالة تناقش الباليه في السوق العالمي، وقد لاحظنا أن كلا من الباليه وسوقه أنظمة غربية تعمل عالميا حتى خارج النطاق الأوروبي - الأمريكي. مع أنني استخدمت هنا مصطلح «السوق» في صيغة المفرد للإشارة إلى الكيان الدولي، إلا أنه يشير إلى أماكن معينة: المراكز الرئيسة والطرفية القومية القديمة والجديدة لتصميم رقصات الباليه. فعالم الباليه في حقيقته ذو خاصية دولية مع «وعي تام بالعالم ككل» (Robertson, 1992: 8) يتجلى يوميا في الكواليس. مع هذا فإن بحثي يناقض فكرة أن العولمة والدولية تشير ضمنيا بالضرورة إلى عدم وجود مراكز إقليمية تماما. ومن الجديربالذكر أن سوق الباليه الدولي يتألف في الواقع من أسواق عديدة مترابطة، وتتميز في المقام الأول بوجود أنظمة التمويل القومية المختلفة وثقافة الباليه القومية المتباينة، وأنها بدورها تتألف من أعداد ضخمة من أسواق أخرى. كما أن الممثلين الأفراد، كالراقصين المشهورين مثل رودولف نورييف وسيلفيا غيليم، الذين يعرفون كيف يخلقون أسواقهم الخاصة بهم، يعملون في الواقع على زيادة الطلب على الباليه في السوق العالمي.

على عكس معظم الحديث الخطابي حول العولمة، لا تتحكم أمريكا في عالم الباليه، فقد نشأ الباليه في أوروبا، ولاتزال باريس ولندن مركزين مؤثرين في الباليه، كما هي فرانكفورت، ولكني أوضحت مع هذا أن فرق الباليه الأمريكية هي الأكثر «فاعلية» من حيث السوق. في حين أن الفرق

الأوروبية التي تناولتها الدراسة تحصل إلى حد ما على دعم من الدولة، فإن مسرح الباليه الأمريكي يتلقى أغلب تمويله من الرعاة من الأفراد والمؤسسات التجارية. ولا يعني هذا أن ممثلي الأعمال التجارية والمانحين الأفراد لهم تأثير على مجموعة الأعمال المقدمة في أمريكا فقط، بل إن المؤسسات الأمريكية تسهم أيضا في التأثير على الباليه الأوروبي على شكل جوائز ودعم الجولات، ولذلك يوجد ثمة تأثير أمريكي على الباليه الأوروبي ولكنه لا يبلغ حد الهيمنة الصريحة.

على الرغم من عدم ارتياح الباليه للسوق، يحرص المشتغلون في الباليه من وجهة نظر عالم الباليه على تطوير استراتيجيات للاتصال بالسوق، لأداء عروض ترويجية، قد تثير الندم أحيانا، أو تصادف النجاح أحيانا أخرى، شاعرين بأنهم يستطيعون أن يتعاملوا مع السوق لمصلحتهم، بدلا من أن يستسلموا بسلبية لمتطلباته. فلا يثق الراقصون بالسوق أساسا؛ لأن هناك عدم اتفاق حول مفهوم السلعة، كالعرض الواحد مثلا. فالأمر المهم بالنسبة إلى الراقصين هو نوعية الأداء، وهم يريدون أن «يسحر» الجمهور وأن «يعود إلى المنزل ويتذكر فعليا»، ومع أن الجمهور قد يقدر العرض، إلا أن وجوده في المسرح قد يكون لأهداف أخرى عدا مشاهدة الباليه. جزء كبير من الجمهور، بما في ذلك الرعاة الأفراد والمؤسسات التجارية، يشترون تذاكر الباليه ليضفوا الشرعية على الرأسمال الاقتصادي بالرأسمال الثقافي. وقد وجدت أوستروور (Ostrower, 1995: 12) في دراستها لتبرعات النخبة، وهي الظاهرة الخاصة بالولايات المتحدة، أن مثل هؤلاء المانحين يفسرون تبرعهم على أنه «التزام كجزء من مكانتهم المميزة»، لكنهم يفعلون ذلك مدركين المكانة التي قد يضفيها عليهم ذلك في أعين نظرائهم.

في لب هذه الحالة يقع الفرق الرئيس الذي يراه الراقصون بين تجربة «فن» الباليه وآليات السوق. إذ يدرك الراقصون أن خبرة فن الباليه لن تحدث للجمهور ولا للراقصين من دون السوق، كما أنها لن تحدث خلال كل عرض أو بفضل عرض واحد.. ولما كانت مثل هذه اللحظات الفريدة لا يمكن أن تستدعى حسب الطلب ـ إذ إنها تحدث من دون توقع وبعدم انتظام ـ فإنه من المستحيل شراؤها مقدما، ومن المثير في النهاية ملاحظة

أنه بالنسبة إلى عدم ارتياح الراقصين تجاه السوق، يستنتج جاك ماكيت (Jacques Maquet, 1979: 9) في نقاشه لمتى يغدو غرض ما تحفة فنية أن: «المقياس الأول في مجتمعنا ـ وهو مقياس مبدئي وإن كان دقيقا إلى درجة كبيرة ـ للفن هو أن يكون متاحا لسوق الفن. وتصبح كل تلك الأغراض التي تنتمي إلى تلك الشبكة تحفا فنية». هذا يعني أن فرق الباليه والنجوم والعروض المعروضة في السوق العالمي لديها القدرة على التحرك والوصول إلى لجمهور، لكن هذه القدرات لا يمكن تفعيلها إلا من خلال آليات السوق وبفضلها.



13

إعادة بناء المركز: مقاربات سوسيولوجية لإعادة بناء برلين

جانيت ستيوارت

«العمارة هي دوما في خضم الصيرورة والتغير، وهي كذلك في الوقت نفسه مستقرة ومؤسسة»

المؤلف

مقدمة

طوال تسعينيات القرن العشرين، استحوذت على مدينة برلين هواجس القضايا المعمارية والتخطيطية. فهناك عدد لا يحصى من المؤلفات والمعارض والبرامج الإذاعية والبرامج التلفازية والأفلام حول «برلين الجديدة»، كثير منها يركز على إعادة بناء المنطقة حول مبنى البرلمان الألماني (الرايخستاغ) (*) المجدد وميدان

(*) مبنى البرلمان الألماني (الرايخستاغ) Reichstag: أقيم المبنى في برلين ليكون مقر البرلمان الألماني في عهد الإمبراطورية الألمانية، وافتتح في العام ١٨٩٤، وظل مقرا للبرلمان حتى العام ١٩٣٣، ثم عاد مجددا مقرا للبرلمان في العام ١٩٩٩، وذلك بعد مشروع تجديده الضخم بقيادة المهندس البريطاني الشهير نورمان فوست (مواليد العام ١٩٣٥) [المترجم].

بوتسدام (*). وقد انجذب المعماريون ومؤرخو العمارة والمخططون المدنيون ومؤرخو الثقافة وعلماء الاجتماع وآخرون لبرلين، منبهرين بفرصة الخبرة التي يمكن اكتسابها مباشرة من إعادة البناء الضخمة لعاصمة أوروبية للقرن الحادي والعشرين، والتي أتاحتها الأحداث الدرامية التي شهدها العام ١٩٨٩، ويرمز إليها في أكثر صورها إثارة للمشاعر بسقوط جدار برلين. على الرغم من أن إعادة التشكيل الرمزية للمساحة القائمة في برلين لاتزال «مشروعا غير مكتمل»، فإنه قد صار ينظر إلى عمارة «برلين الجديدة» كامتحان لدور وطبيعة العمارة في الألفية الثالثة وما يليها. وفي هذا كتب دايفي (Davey, 1999a: 28):

> أصبحت برلين بسبب كل مشاكلها، بوتقة الأفكار ـ الأكثر فاعلية في العالم ـ حول طبيعة المدن. ومن خلال إنفاق مبالغ هائلة، وضعت الأمة الأغنى في أوروبا مشاريع مصصمة لتلحم المدينة المتشظية مع بعضها [...]. إن لديهم بالفعل الكثير الذي يمكن أن نتعلمه منهم.

لكن الحذر الذي تعبر عنه هذه الفقرة، يتحول إلى تشاؤم على يد أندرياس هويسن (Andreas Huyssen, 1997: 59)، الذي يرى أن:

> برلين قد تكون المكان المناسب لدراسة كيف أن هذا التركيز الجديد على المدينة كمركز ثقافي، ممتزجا مع دورها كعاصمة وضغوط مشروعات التطوير الكبرى، يحول دون ظهور البدائل الإبداعية، وبذا يقدم بداية كاذبة للقرن الحادي والعشرين.

على النقيض من تشاؤم النقاد الثقافيين من أمثال هويسن، لم يتأخر آباء مدينة برلين عن إدراك واستغلال الفرص السياحية التي يمكن أن تقدمها المدينة كرمز ثقافي. من هنا، في العام ١٩٩٩ بالتعاون مع غرفة المعماريين في

(*) ميدان بوتسدام Potsdamer Platz: ميدان مهم في وسط برلين، إلى الجنوب من بوابة براندنبيرغ الشهيرة وبالقرب من الركن الجنوبي الشرقي من حديقة حيوان برلين. يبدأ تاريخ هذا الميدان منذ العام ١٦٤٠، عندما سمح الإمبراطور فريدريش ولهلم للعديد من لاجئي الأقليات الدينية من اليهود المطرودين من النمسا والهوغونوت المبعدين من فرنسا، بالإقامة في هذا الجزء خارج مدينة برلين. ومع نمو المدينة صار هذا الجزء في مركزها، حتى وصل إلى عصر ازدهاره كميدان تجاري في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ولكن سرعان ما دمر تماما في الغارات الجوية في الحرب العالمية الثانية، وفي فترة الحرب الباردة وقع في ما بين برلين الشرقية والغربية محاصرا بين قطاعات المدينة الخاضعة لسيطرة الأمريكيين والروس والبريطانيين، وانقسم إلى اثنين مع بناء جدار برلين في العام ١٩٦١، لكن مع سقوط الجدار في العام ١٩٩٠ عهدت حكومة المدينة بالمنطقة إلى أربعة مستثمرين سرعان ما أعادوا بناءه وإحياءه، وهو اليوم واحد من أهم ميادين برلين [المترجم].

برلين، والوزارة الفيدرالية للنقل والبناء والإسكان، وبالتعاقد مع مجلس شيوخ برلين، وضعت هيئة مهرجانات برلين (*) كتابا يقدم مدينة برلين نفسها كمعرض. وهكذا يقدم كتاب «برلين: المدينة المفتوحة» (Enke et al., 1999)، وصفا لعشرة مسارات مستقلة تمر عبر الأجزاء المختلفة من المدينة -الشرق والغرب، المركز والأطراف- تتناول كل التفاصيل المعمارية. وفي كتيب دليل المعرض، تتصدر مدخل كل مبنى لافتة باسم مهندسه المعماري أو مهندسيه المعماريين. ثم يعقب ذلك وصف مختصر للعنصر المعروض، وينصبّ الاهتمام على الاعتبارات الجمالية والتقنية، وإلى حد أقل التاريخية. بعد ذلك وبقدر المستطاع، يدرج كل مبنى مستقل في قائمة «التأليف» تحت اسم المهندس المعماري أو المكتب المعماري. ويعني هذا، بالإضافة إلى إدراجها فعليا في كتاب «برلين: المدينة المفتوحة»، أن المعالم المعمارية المعروضة هنا كلها تستحق ما أسماه والتر بينجامين (Walter Benjamin, 1992: 218) «قيمة العرض العام»، فهي تقدم كأعمال فنية للمشاهدة، مما يجعلها موضوعا مثاليا للتركيز عليه في هذا الفصل.

كل من المسارات العشرة الموصوفة في كتاب «برلين: المدينة المفتوحة» يطوف بالزائر عبر منطقة معينة من المدينة، وكل مسار مبني حول حكاية مميزة، بهدف توضيح السمة المميزة لكل منطقة. لكن هناك أيضا عددا من الجوانب التي تجمع بين هذه المسارات المستقلة. أكثرها وضوحا أنه في كل مسار، ينظر إلى المدينة كفضاء ممتد لعرض العمارة. لكن في الوقت نفسه، يشف كثير من هذه المسارات عن شغف بالعمارة المعروضة في مواقع مثل ضاحية شبانداو (المسار ٢)، المركز الثقافي (المسار ٣)، الطرف الشرقي من فريدريك شتاد (المسار ٤)، مركز الاستعلامات في ميدان ليبزيغ (المسار ٤)؛ وسط البلد الجديد (المسار ٥)، متحف ميركيش Märkisches Museum والمركز الألماني للعمارة (المسار ٦)، ميدان سافيغني Savigny (المسار ٧)، معرض الجانب الشرقي (المسار ٩)، وكلتوربرويراي Kulturbrauerei (المسار ١٠)، فالوظيفة الرئيسة للمعالم المعروضة هي توفير قاعات عرض. وأما المعماريان اللذان سيشكلان نقطة تركيز هذا الفصل هما: المتحف اليهودي من

(*) هيئة مهرجانات برلين Berliner Festspiele: هيئة ثقافية أسست في العام ١٩٥١ تقدم مجموعة شديدة التنوع من الأنشطة الفنية والثقافية في برلين [المترجم].

تصميم دانييل ليبزكيند وكونست هاوس تاشيلز (*) (دار الفنون)، وكلاهما مثال رئيس على عمارة العرض المقدمة في «برلين: المدينة المفتوحة». إنهما يمثلان العمارة من حيث الفكرة الجمالية والمكان الذي تقدم فيه الأعمال الجمالية وتعرض وتبتكر وتخزن.

وسيمكننا تأمل هذه المعالم والديناميات المعمارية لبرلين المعاصرة عموما من فهم العلاقة المعقدة بين العمارة وسوسيولوجيا الفن. فوجهة نظر هذه الورقة أن علم الاجتماع يجب أن يبذل جهدا أكثر مما بذله حتى الآن لفهم المغزى الاجتماعي للعمارة، ولشرح الطرق والوسائل التي تؤدي إلى اعتبار ـ أو عدم اعتبار ـ أنواع معينة من الأشكال المعمارية «فنا». إن التناول السوسيولوجي للعمارة بشكل مباشر هو أمر مفيد، لكن هذا التناول غير قادر وحده على القيام بهذه المهمة. بدلا من ذلك يجب أن يسعى علماء الاجتماع إلى تناول العمارة والخطابات المعمارية ليس فقط كأغراض للدراسة بل كمصادر حيوية في حد ذاتها يجب أن تستخدم في فهم الظاهرة الجمالية.

الشكلية ضد الوظيفية

يقوم تصور المتحف اليهودي من تصميم ليبزكيند، على اعتباره امتدادا لمتحف برلين القائم على شارع ليندن Lindenstrasse، الموجود في المسار ٤ من معرض «برلين: المدينة المفتوحة»، الذي يقود الزائر عبر منطقة فردريكشتاد القديمة. وصف الكتيب/الدليل المتحف اليهودي بأنه «واحد من أكثر المباني الجديدة منذ الحرب العالمية الثانية في برلين روعة» (Enke et al., 1990: 110). قدم ليبزكيند أفكاره لتصميم المبنى أول الأمر في العام ١٩٨٩، وافتتح للجمهور بعد عقد من الزمان. وكان الهدف من المشروع الذي أطلق عليه «ما بين السطور»، هو تدعيم العلاقة المنفصمة بين الألمان والثقافة اليهودية (Heynen, 1999: 200). أقيم مخطط أرضية المتحف باتباع خط متعرج zig-zag، الذي يمكن النظر إليه أنه نجمة داوود مجزأة، وقد توصل له من خلال ترسيم نقاط -عبر عملية معقدة ذات أهمية تاريخية على خريطة المدينة، جرى توصيلها في ما بعد بعضها ببعض لتكوّن الشكل النهائي للبنية (Libeskind, 1992). ويتألف داخل المبنى من خمسة

(*) دانييل ليبزكيند Daniel Libeskind (من مواليد 1946): مهندس معماري أمريكي من مواليد بولندا، يستخدم الزوايا المائلة والأشكال الهندسية المتقاطعة في تشكيل مفردات عمارته المتميزة [المترجم].

«فراغات»، واحد منها فقط يمكن دخوله فعليا. وتعبر هذه الفراغات (Enke et al., 1990: 110). في رأي ليبزكيند بشكل ملموس عن غياب الحياة اليهودية في برلين، وترمز إلى «حضور هذا الغياب» في المتحف. والحقيقة أن «الغياب» كلمة جوهرية هنا، لأنه على الرغم من أن المبنى افتتح للجمهور في العام ١٩٩٩، فإن أول معرض أقيم فيه لم يكن قبل سبتمبر ٢٠٠١. ويبدو حتى الآن على الأقل أن المبنى وقصة استقباله يمثلان انتصار الشكل على الوظيفة.

على النقيض من ذلك، يمكن الدفع بأن مبنى دار الفنون ـ تاشيلز يمثل أولوية الوظيفة على الشكل. يقع المبنى على المسار ٢ من معرض «برلين: المدينة المفتوحة»، الذي يقود الزائر عبر ضاحية شباندلو وبرينتزلاور بيرغ Prenzlauer Berg، موقع المقاومة الجمالية في برلين الشرقية سابقا. وقد أصبح الآن محط العديد من صالات العرض والمقاهي والبارات، لقد أعيد استغلال المنطقة متجاوزة مظهرها المهمل في السابق (الذي يرجع في الأساس إلى مخاوف حكومة ألمانيا الشرقية من «العمارة البورجوازية») كي تصبح موقعا مميزا للثقافة في «برلين الجديدة». ويصف كتاب «برلين: المدينة المفتوحة»، دار الفنون ـ تاشيلز بملاحظة أنه «في العام ١٩٩٠، احتل الفنانون الشباب الهيكل المتهدم لمبنى كان في السابق مجمعا تجاريا ضخما، وكان مهددا بالهدم، وأسسوا دار الفنون ـ تاشيلز» (Enke et al., 1999: 50). لكن المهندس المعماري الذي سجل المبنى باسمه هو فرانز آرينز (*) مصمم السوق التجاري القديم الذي اكتمل في العام ١٩٠٩. إلا أن السوق التجاري الذي بني في أواخر العقد الأول من القرن العشرين، وحمل وقتها اسم سوق فريدريكشتراسه تحول ـ بمعنى ما ـ إلى أثر قبل أن يكتمل، وأصبح جزءا من مرحلة ما قبل الحداثة حتى قبل أن يتمكن من أن يؤكد حداثته. لقد كان طرازا من المباني على حافة الاندثار ـ بالطبع كانت له ميزة مشكوك فيها كآخر سوق تجاري ضخم يبنى في أوروبا ـ لكن المؤكد كذلك أن آرينز استخدم في بنائه ابتكارات حديثة كلية من حيث البنية ومن حيث تنظيم دورة الأموال في الداخل.

تمتع المبنى بتاريخ حافل قبل أن يصبح في نهاية الأمر دار الفنون ـ تاشيلز في أوائل تسعينيات القرن العشرين (**): فبعد فشله كسوق تجاري ضخم، اشترته شركة الكهرباء أي إي جي AEG، وأعادت تشكيله «كمعمل

(*) فرانز آرينز Franz Ahrens (1858-1933): مهندس معماري ألماني [المترجم].

(**) كونستهاوس تاشيلز Kunsthaus Tacheles كونستهاوس: لفظة ألمانية بمعنى دار الفنون، وتاشيلز: لفظة من اللغة اليدية (لغة بعض اليهود الأوروبيين) بمعنى «النص الواضح»، وذلك في إشارة إلى مشاكل الرقابة في ألمانيا الشرقية [المترجم].

للتكنولوجيا» ليخدم كساحة عرض دائمة «لبرلين الجديدة» التي كان يعمل في الإعداد لها المعماريون الحداثيون مثل بيتر بيرنز (*). ولكن بعد صعود النازيين واستيلائهم على السلطة، هجرت أي إي جي المبنى، على الرغم من أنه ظل مستخدما باستمرار طوال الحرب العالمية الثانية. وصم المبنى في نظام ألمانيا الشرقية بأنه مثال للعمارة البورجوازية، ومن ثم ترك المبنى ليتداعى. لكن في الوقت نفسه، ظلت دار السينما فيه مستخدمة، عارضة أفلاما من الفن البديل التي لم تكن لتعرض في برامج التيار العام. ومع حلول العام ١٩٧٧، صدر أمر بهدم المبنى الذي يقع في مسار طريق فرعي يتكون من أربع حارات. إلا أن عجلات الهدم في الجمهورية الألمانية الديموقراطية [ألمانيا الشرقية سابقا] كانت تدور ببطء. فهدمت قبة المبنى الزجاجية الضخمة بانفجار متحكم فيه في العام ١٩٨١، لكن واجهته كانت لاتزال قائمة عندما سقط جدار برلين في العام ١٩٨٩، ونظرا إلى موقعه الرئيس في وسط المدينة التي أعيد توحيدها للتو، استولى الفنانون الشباب في منتصف التسعينيات على الهيكل المتهدم للسوق التجاري الضخم السابق، وصار مركزا مزدهرا للمشهد الفني البديل في برلين.

يمثل كل من المتحف اليهودي ليبزكيند ودار الفن ـ تاشيلز موقعا رئيسا في ثقافة «برلين الجديدة»، ومع هذا يبدو أن هناك فرقا جوهريا بين المبنيين. الأول مبنى صُمم بعناية ليأخذ بنية مركبة، إلى حد قد يتطلب تحليلا رسميا، في حين يبدو الأخير نتاج قرن من التحلل، ولعل أفضل طريقة لتحليله هي من حيث الوظيفة الاجتماعية. بعبارة أخرى، يبدو أن دار الفن تاشيلز ستكون المرشحة الرئيسة للتحليل السوسيولوجي للعمارة، في حين أن البحث في المتحف اليهودي لليبزكيند سيكون من الأفضل تعقبه من وجهة نظر الخطاب المعماري. ويتسق هذا تماما مع ملاحظة نيل ليش (Neil Leach, 1997: xiv). بأنه قد «جرت العادة أن يكون الخطاب المعماري في غلبه خطابا عن الشكل». إلى هذا نستطيع أن نضيف أن الخطاب السوسيولوجي مهتم في الأساس بالوظيفة الاجتماعية.

(*) بيتر بيرنز (1940 -1868) Peter Behrens : مهندس معماري ومصمم ألماني اشتهر بتصاميمه العملية لمباني المصانع [المترجم].

الخطاب المعماري والخطاب السوسيولوجي

يبدو أن هذا الفرق ينعكس في الطريقة التي يجري بها التمييز - في الخطاب المعماري - بين العمارة والفن. في محاضرة حول طبيعة العمارة، ألقيت في برلين في العام ١٩١٠، ادعى المعماري أدولف لوس (A. Loos, 1982: 101) من فيينا بحماس أن «جزءا صغيرا فقط من العمارة هو الذي ينتمي فعلا إلى الفن: شواهد القبور والنصب التذكارية. وكل شيء عدا ذلك مما يخدم غرضا يجب أن يستثنى من عالم الفن». بالمثل، بدأ نيكولاس بفسنر (Nicholas Pevsner, 1945: xvi) تقديره للعمارة الأوروبية بتأكيده أن «مظلة الدراجات مبنى، وكاتدرائية لنكولن (*) قطعة من العمارة». ويختلف بفسنر ولوس في استخدامهما للمصطلحات، ففي حين يستخدم لوس مصطلح «عمارة» للإشارة إلى التكتونية (**)، فإن بفسنر يستخدمها للإشارة إلى الجمالية. لكن كليهما كان يعبر عن الرأي نفسه - في الأساس - القائل بضرورة التمييز بين قيمة الاستخدام وقيمة العرض للغرض المعماري، وإنه فقط عندما يكون الغرض المعماري ذا أهمية يمكن اعتبار الغرض فنا. لكن النظرية المعمارية لما بعد الحداثة سعت إلى التحفظ على هذا التمييز المحكم. فخصص فينتوري وآخرون (Venturi et al., 1992) الجزء الثاني من كتاب «التعلم من لاس فيغاس» (***)، لـ «العمارة القبيحة والعادية، أو المظلة المزخرفة». وهم يسعون انطلاقا من تحليلهم للمد الحضري، ليوضحوا كيف يمكن تفكيك المعارضة الثنائية التي طبقها بفسنر. ولكن ثمة منظرون معاصرون آخرون يشككون في منهج ما بعد الحداثة. على سبيل المثال، تكرر هيلدا هاينن (Hilde Heynen, 1999: 22) التمييز الذي استخدمه لوس، مؤكدة أنه لما كانت أغلب أعمال العمارة ذات قيمة عملية «فمن غير المقبول أن تكون [ما بعد الحداثة] ناقدة وسلبية للعمارة كما هي تجاه الفن والأدب الحديث».

(*) كاتدرائية لنكولن Lincoln Cathedral: كاتدرائية تاريخية في مدينة لنكولن في بريطانيا تحظى بإعجاب المعماريين [المترجم].

(**) العمارة التكتونية Tectonic architecture: أي العمارة الإنشائية التي تصمم المباني وفق الأشكال السائدة وتستخدم المواد المنتشرة في الموقع المحلي [المترجم].

(***) التعلم من لاس فيغاس Learning from Las Vegas: أثار الكتاب عند صدوره في العام ١٩٧٢ جدلا قيّما، فقد دعا المعماريين إلى أن يكونوا أكثر وعيا بالذوق والقيم الجمالية للناس العاديين، وأقل غرورا عند تصميمهم المباني العملاقة والممجدة للذات [المترجم].

فالمعالجات السوسيولوجية التي تريد أن ترفض القول بوجود تمييز واضح بين العمارة والفن يبدو أنها ذات صلة وثيقة بفكر ما بعد الحداثة. لكن التحليل السوسيولوجي التقليدي سيتناول المشكلة من زاوية مضادة، معتبرا أنه حتى في عملية إبداع «المعالم المعمارية الضخمة»، يمكن طرح أسئلة أخرى عن العمارة، وأنه في مثل هذه الحالات، من المهم بالذات ألا نغفل ما أطلق عليه جيمسون (Jameson, 1997: 240) العلاقة المباشرة فعلا بين العمارة والاقتصاد. حقيقة أنه عند دراسة أعمال معمارية مرجعية، قد تبدو سوسيولوجيا العمارة كما لو كانت تريد أن تستبعد (أو على الأقل تقلل) من الشأن الجمالي لمصلحة التركيز على الاقتصادي و/أو الاجتماعي. ستنطلق السوسيولوجيا خصوصا عند تناولها المشاريع المعمارية الضخمة من التحفظ على تقديس العبقرية، بتركيزها على «التأليف» من وجهة نظر «أيديولوجيا الجمال»، ساعية لاختراق الواجهة وكشف الواقع الموحل للمشاريع المعمارية الضخمة. ولدراسة العلاقات بين الإنتاج الفني بهذه الطريقة، سيكون من الضروري استخدام رؤى قائمة على المنهج الماركسي أو اتباع هوارد بيكر (Becker, 1984)، الذي استخدم التفاعلية الرمزية بنجاح كبير في دراسته الحاسمة لعلاقات الإنتاج في عالم الفن.

بدلا من ذلك، أو بالطبع بالتزامن مع ذلك، قد يركز علماء اجتماع العمارة على كيفية تلقي المشروع المعماري المرجعي. وقد تشمل المقاربات التي قد تطبق بنجاح طرق علم العلامات أو توجهات ميشيل فوكو التي تركز ـ بالذات ـ على التفاعل بين الفضاء والسلطة، أو النظريات المشتقة من أعمال دي كيرتو [*] (De Certeau, 1988) والنظر في الطرق التي يقطن بها «المواطنون العاديون» المدينة، وينظرون إلى المباني الضخمة ويستخدمون الفضاءات المرتبطة بها. بعبارة أخرى، في حين يسعى الخطاب التقليدي للعمارة لاحتضان السمات الجمالية الرسمية للمعالم المعمارية، وينطلق خطاب عمارة

(*) دي كيرتو (1925 -1986) de Certeau : عالم يسوعي فرنسي جمعت أعماله بين السوسيولوجيا والفلسفة والعلوم الاجتماعية. أشهر أعماله كتاب ممارسة الحياة اليومية (invention du quotidien/The Practice of Everyday Life) الذي نشر في العام ١٩٧٤، وطور فيه نظريته عن النشاطات الإنتاجية والاستهلاكية في الحياة اليومية، دافعا بالدراسات الثقافية بعيدا عن علاقة المنتج والمنتج نحو المستهلك [المترجم].

ما بعد الحداثة ليبين أن المظلة قد تعتبر أيضا فنا، فإن المقاربة السوسيولوجية ستسعى لكشف الأبعاد الاجتماعية في الإنتاج وعملية تلقي كل من المعالم المعمارية والمظلة على السواء.

نحو الديالكتيكية

لكن هذا التعريف ينكر التعقيد الحقيقي للعلاقة بين الخطاب المعماري والخطاب السوسيولوجي، المتأثر بالتفاعل بين قيمة العرض وقيمة التبادل وقيمة الاستخدام التي تميز أي غرض معماري. واعترافا بهذا التعقيد، يذهب لورنس سكاف (Lawrence Scaff, 1995: 81) إلى أن القرن العشرين شهد التقاء بين خطابين: «أحدهما مكرس لتحليل وتشخيص العالم الاجتماعي، والآخر موجه نحو تشكيل البيئة المبنية فكريا وعمليا». والأهم أن كلا الخطابين يُشكَّل بفعل الاهتمام بالعلاقة المعقدة بين الدائم والعابر، بين «الثابت والمتحول»، بين التقليدي والحداثي، وهي العلاقة التي تشكل تجربة الناس في العالم. وفي تأملاته حول المعاصرة يقترح المعماري والمنظر بيتر آيزنمان (*) وأندرو بنيامين (A. Benjamin, 1997: 293) أن «[العمارة] هي دوما في خضم الصيرورة والتغير، وهي كذلك في الوقت نفسه مستقرة ومؤسسة». بعبارة أخرى، لكي نفهم كلا من الخطاب المعماري والسوسيولوجي، فمن الضروري أن نكون قادرين على التفكير بمنهج جدلي.

عند النظر إلى عمارة مباني العرض في «برلين الجديدة»، نجد المثال الأبرز للطبيعية الجدلية للعمارة الحديثة هو «مكتب الاستعلامات» في ميدان ليبزيغ، الذي صممه المعماريان الألمانيان شنيدر (**) وشوماخر (***)، كمساحة مؤقتة لعرض المعلومات حول إعادة الترتيب الرمزية للفضاء الحادثة عبر إنشاء «برلين الجديدة». يستهل وصف هذا الغرض المعماري في

(*) بيتر آيزنمان Peter Eisenmann (مواليد 1932): أحد أشهر ممارسي التفكيكية Deconstructivism في العمارة الأمريكية، وهو اتجاه تطور عما بعد الحداثة في أواخر ثمانينيات القرن العشرين، يمتاز بالأفكار القائمة على تفكيك العناصر، والتصاميم اللاخطية والهندسة اللاإقليدية [المترجم].

(**) تيل شنيدر Till Schneider (من مواليد 1959): مهندس معماري أسس مع المهندس المعماري ميشيل شوماخر مكتب شنيدر وشوماخر الهندسي [المترجم].

(***) ميشيل شوماخر Michael Schumacher (من مواليد 1957): مهندس معماري يشغل حاليا منصب أستاذ زائر في أكاديمية شتاديل Städel Academy [المترجم].

كتيب/دليل معرض برلين: المدينة المفتوحة بإخبارنا بأن «مكتب الاستعلامات الأحمر هو مبنى مؤقت...» (Enke et al., 1999: 91)، لكن وظيفة هذا المبنى المؤقت الرئيسة هي توفير المعلومات حول التغيرات الدائمة التي تحدث على أرض برلين. بالإضافة إلى ذلك هو أيضا مبنى صمم بحيث يمكن إعادة تركيبه بسهولة في موقع آخر متى ما فقد ـ ببساطة ـ موقعه في ميدان ليبزيغ لتقام مكانه مبان ثابتة (Enke et al., 1999: 92).

بالمثل، يمكن اكتشاف جدل «المتحول والثابت» في الغرضين المعماريين اللذين يشكلان محور هذا البحث. أحد المبادئ البنيوية المركزية في المتحف اليهودي لليبزكيند هو جدل «المتحول والثابت» لمجتمع يهود برلين، الذي جرى التعبير عنه -كفكرة جمالية- بالذات في الطريقة التي ترمز بها فراغات المبنى إلى تغييب الثقافة اليهودية، في حين أن المبنى نفسه مكان لاستعراض حضور هذا الغياب. أما في حالة دار الفن ـ تاشيلز، فإن جدل «المتحول والثابت» يعلن عن نفسه في رغبة أولئك الذين احتلوه بوضع اليد بالاحتفاء بالوضعية المؤقتة للمبنى كمبنى مدمر، الذي ترى كلاوديا واجودي (Claudia Wahjudi, 1999: 213) أنه «يعمل كدال signifier على هوية برلين ما بعد ـ التوحيد، عن زمن كانت الثورة فيه كل شيء». وكانت عقيدة واضعي اليد عليه تقول: «مثلنا العليا قابعة في المبنى المهدم، دعونا ننقذ المبنى المهدم» (Rost et al., 1992: n.p). المفارقة الساخرة هنا، أن هذه الحركة تهدف إلى جعل هذا الطابع المؤقت ثابتا، وبالطبع، كي يضمنوا المحافظة على الوضع المؤقت للمبنى، فإن محتليه استغاثوا بالهيئات المسؤولة عن التراث، فأصدروا أمرا بالمحافظة على الواجهة المهدمة (Clewing, 1993).

انجذب علماء الاجتماع الألمان الباحثون في العلاقة بين العمارة والحداثة نحو جدل «المتحول والثابت» التي تستند إليها العمارة الحديثة. في تحليلهم للمباني التي شيدت لاحتواء معرض التجارة في برلين ١٨٩٥، يشير جورج زيمل (Georg Simmel, 1997: 256) إلى أن سمتها الفريدة كانت بسبب «النسب الجديدة تماما بين «الثابت والمتحول» [التي] لا تهيمن فقط على البنية المخفية بل أيضا على المعايير الجمالية». وتقوم معالجة والتر بينجامين للعمارة في مشروع السوق التجاري الضخم (البواكي) على التوجه نفسه. فادعاؤه أن «كل العمارة الجمعية في القرن التاسع عشر تعد شاهدا على

الحلم الجمعي وتجسيدا له» (Benjamin, 1982: 1012)، هو قائم على قراءته للمقنطرات الباريسية (البواكي) كأغراض معمارية تمثل صلة بصرية ولمسية ثابتة مع ما قبل تاريخ الحداثة، وكنتيجة للحالة المتدهورة التي وصلت إليها مع حلول العقد الثاني من القرن العشرين، كدال على زوال أحلام الماضي. يفصّل سيغفريد كراكور في كتابه «وداعا لمقنطرات (بواكي) ليندن»، هذه النقطة، مسهبا في شرح الطرق التي صار بها المبنى المقنطر شكلا من أشكال العمارة البورجوازية التي «عفّى عليها الزمن» (Kracauer, 1995: 338). وفي موقعه هذا «كيف تنصل من شكل من الوجود مازال ينتمي إليه، مكتسبا القوة كي يكون شاهدا على المتحول» (342).

يقدم كل من زيمل وبنجامين وكراكور مع المنظرين الاجتماعيين الألمان الآخرين، مثل إرنست بلوش وثيودور أدورنو، أعمالا شديدة العمق حول العمارة، ينطلقون فيها لاكتشاف العلاقة بين الحداثة، والمسكن والعمارة (Heynen, 1999). ولإنجاز ذلك، ينطلق كل من هؤلاء المنظرين -بأسلوبه الخاص- ليأخذ بعين الاعتبار الأبعاد الجمالية للعمارة وخصوصا الاحتمالات النقدية أو التثبيطية والمقدمة بناء على ذلك. لكن هناك اختلافات في التناول وفي النتائج التي خلص إليها هؤلاء المنظرون المختلفون. فذهب بينجامين إلى أن العمارة الحديثة في سعيها إلى خلق فضاءات لا تتسم بصفات ثابتة، تأخذ بعين الاعتبار أزمة خبرة الحداثة. ويرى أن هذه الفضاءات تجسد القوة الدافعة نحو التغيير، والمستجيبة لمتطلبات مجتمع جديد (Heynen, 1999: 5). على طرف نقيض كان إرنست بلوش ـ الذي كتب في الوقت نفسه الذي كتب فيه بينجامين ـ ينتقد «فقر» العمارة الحديثة، التي رآها جزءا من الرأسمالية البورجوازية. وبناء على ذلك لم يستطع أن يتبين أي بعد طوباوي في العمارة الحديثة (Heynen, 1999: 121). وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، تطرق أدورنو مرة أخرى إلى العلاقة بين العمارة والنظرية النقدية، بين الفن والحداثة (Adorno, 1999: 118-35) في كتابه «النظرية الجمالية»، إلى كيف يمكن للفن بسبب سمته «المبهمة» المتأصلة أن يكون متاحا للتفسير وليس للفهم البسيط. فكما يشير هابرماس (Habermas, 1997: 231) قدم أدورنو تمييزا مهما بين العمل الفني كغرض استهلاكي «يقوم بوظيفة أهدافها خارجية» وبين غرض «يقوم بوظيفته ضمن ذاته». من هذا الفرض الأخير

يمكن اكتشاف الطاقات التثبيطية والمقاومة للفن. لذا ينظر أدورنو إلى العمارة على أنها تؤكد وتشارك في تكوين الأنظمة التي تميز الحداثة، وأنها أيضا شكل فني يطوي داخل ذاته القدرة على استقلالية راديكالية.

المفتاح لفهم وجهة نظر أدورنو للفن هو التعمق في نظريته عن اللغة، وبالذات، لفهم نقده للتمييز الكاذب بين اللغة النظرية والفن (Heynen, 1999: 178-79). فيرى أدورنو وهوركهايمر (Adorno and Horkheimer, 1972: 17-18) أن هذا قد نشأ عبر فصل ما أطلق عليه بينجامين (Binjamin, 1972: 478) مصطلح الأبعاد الميميائية «mimetic» والسيميائية «semiotic» للغة. واقتفاء لخطى بينجامين، ذهب أدورنو وهوركهايمر إلى أنه من المحتم جدا أن يواجه كل من النظرية والفن «الصدع بين الرمز والصورة، و[...] يحاولان سد الفجوة» (Heynen, 1999: 185). في الحالة الخاصة للعمارة، سيبدو -على الأقل من الناحية النظرية- أن الاقتراحات المقدمة نحو «رأب الصدع» في كتاب «العمارة كمجاز»، يقيم أستاذ الأدب الياباني كوجين كاراتاني (Kojin Karatani, 1995: 4). حجته كلها على ملاحظة أن «الفكر الغربي يمتاز برغبة في العمارة». هذه النظرة ترجع صدى موقف أندرو بينجامين (Andrew Benjamin, 1997: 286). إلى أن «الفلسفة لاتستطيع أبدا أن تتحرر من العمارة»، وهي أيضا نقطة انطلاق النقاش المطول لإليزابيث غروتز (Elizabeth Grosz, 2001). لنقاط الاتصال بين الفلسفة والعمارة.

ويمكن تقديم ادعاء مماثل لعلم الاجتماع، فيكفينا أن نذكر تأثير الفكر البنيوي وما بعد البنيوي، والوظيفية البنيوية، ونظرية النظم لتوضيح هذه النقطة، لكنه من المدهش أيضا تواتر استخدام المجازات المعمارية عبر تاريخ علم الاجتماع حتى يومنا الحاضر. ففي حين يحمل كتاب تمهيدي في علم الاجتماع حديث الصدور عنوان «علم الاجتماع: استكشاف عمارة الحياة اليومية» (Newman, 2000)، لا ننسى أن إحدى أكثر الفقرات شهرة في رأس المال لماركس هي التي يقارن فيها بين المهندس المعماري والنحلة، ذاهبا إلى أن «ما يميز أسوأ مهندس معماري عن أحسن نحلة هو أن المهندس المعماري يقيم بناءه في الخيال قبل أن ينصبه في الواقع (Marx, 1977: 456). إن سيادة العمارة كمجاز في علم الاجتماع يقلل من شأن العلاقة التراتبية بين علم الاجتماع والعمارة المشار إليها باستخدام صيغة الملكية النحوية مثل «سوسيولوجيا العمارة»، ومجددا بذلك تعقيد العلاقة بين علم الاجتماع

والعمارة. وهذه نقطة مفيدة لعلماء الاجتماع، ما دام الأمر يتطلب مقاربة للعمارة - بل توسيع ذلك ليشمل أشكالا أخرى من الفن - لا تسعى فقط إلى تطبيق علم الاجتماع على العمارة، بل تسعى أيضا إلى فهم الدور الجمالي في تطور النظرية الاجتماعية. هذا يشترط بالضرورة توسيع نظرة جانيت وولف (Janet Wolff, 1983: 107). في أن «سوسيولوجيا الفن [...] بحاجة إلى نظرية للجمالي»، وتتضمن أيضا الوصول إلى فهم طريقة استخدام العمارة نفسها للنظرية الاجتماعية.

نلاحظ أن استخدام ماركس للمهندس المعماري للدلالة على أهمية طاقات الجنس البشري بالنسبة إلى التفكير النقدي، يشير إلى ثقة في المهندس المعماري، التي يمكن أن نتبينها في الكتابات النظرية والعملية للعديد من المهتمين بحركة العمارة الحديثة في برلين وما بعدها. المهندسون المعماريون مثل بول شيربارت P. Scheerbart، برونو تاوت B. Taut، بيتر بيرنز، وأكثرهم شهرة لوكوربيزييه Le Corbusier، بالإضافة إلى الحركات المعمارية مثل رابطة العمل الألمانية (*)، وباوهاوس (**) Bauhaus، أكدت ثقتها في قدرتها على تغيير الواقع السياسي والاجتماعي نحو الأفضل. فقد كان هؤلاء المهندسون المعماريون «مدفوعين برغبة مثالية إلى تسويق أفكارهم وليس توفير سلع تتمثل في مبان، كان المقصود من مظاهرها أن تمتد لتصل للناس لا أن تطفو لتغرق رؤوس الجمهور جميعا» (James-Chakraborty, 2000: 6). وفي صراعها نحو وحدة الشكل والوظيفة، تأثرت أعمال هؤلاء المهندسين المعماريين بالاطلاع على نظريات الفضاء الاجتماعي ونظريات البنى الاجتماعية، وبالرغبة في توفير الوسائل التي من خلالها يستطيع الناس تحقيق التحرر. الخيط العام الذي وحّد بين هؤلاء المهندسين المعماريين كان

(*) رابطة العمل الألمانية (Deutscher Werkbund German Werkbund): رابطة للمعماريين والمصممين والصناعيين أُسست في العام ١٩٠٧ في ميونخ، وظلت تعمل حتى العام ١٩٣٤، وأعيد تأسيسها بعد الحرب العالمية الثانية في العام ١٩٥٠، الرابطة كانت جهدا ممولا حكوميا - أقل منها حركة معمارية - لدمج تقنيات الصناعات التقليدية والصناعات الثقيلة، لرفع ألمانيا إلى مستوى المنافسة مع بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية. ويعكس شعارها «من وسادة الأرائك إلى بناء المدن» Vom Sofakissen zum Städtebau مدى اهتماماتها [المترجم].

(*) باوهاوس (المنزل المعماري) Bauhaus: مصطلح يشير إلى معاهد تدريس العمارة والفن في ألمانيا بين ١٩١٩ و١٩٣٣. وفي الولايات المتحدة الأمريكية بين ١٩٣٧ و١٩٣٨. وقد كان لأسلوب هذه المدارس تأثير عميق في التطورات اللاحقة في العمارة والتصميم الداخلي [المترجم].

اعتقادهم بأن العمارة أكثر من مجرد خلفية تجري أمامها وقائع التغير الاجتماعي، فالعمارة، من وجهة نظرهم، يمكنها أيضا أن تكون عاملا في إحداث التغير الاجتماعي. وهذه هي وجهة النظر التي تبناها المنظرون الاجتماعيون في العقود الأخيرة من القرن العشرين. في المقدمة لكتابهم المؤثر: «العلاقات الاجتماعية والبنى المكانية» يقرر غريغوري وأوري (Gregory and Urry, 1985: 3) أنه لم يعد ينظر اليوم إلى «البنية المكانية كمجرد حلبة تتكشف فيها الحياة الاجتماعية، بل كوسط فاعل تتم من خلاله العلاقات الاجتماعية ويعاد إنتاجها». ولكن على خلاف المهندسين المعماريين، وبالطبع علماء الاجتماع الألمان المشار إليهم في ما سبق، لا يركز غريغوري وأوري في دراستهما على دور الجمالي في الإنتاج المكاني وإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية.

مع بدء نظريات الفضاء الاجتماعي والمدينة في تلمس طريقها في ما يختص بالعلاقة بين البنى المكانية والعلاقات الاجتماعية، بدأت النظرية المعمارية تخفف من حدة ادعاءاتها بالنظر إلى العمارة كعامل في إحداث التغير الاجتماعي. فسجل سيغفريد غيديون (Giedion, 1967) وجود نوع من الخلط في العمارة وسعى إلى مواجهة هذا بالإعراب عن أن دور العمارة هو توفير «تفسير طريقة الحياة المقبولة في عصرنا نحن». ويستخدم المهندس المعماري كارستن هاريس (K. Harries, 1998: 4) هذه النقطة منطلقا لرسالته في كتاب «الوظيفة الأخلاقية للعمارة»، التي يؤكد فيها أن مهمة العمارة الآن هي «المساعدة على التعبير عن روح اجتماعية عامة». وليس من الصعب أن نتبين تغييرا في الموقف هنا، أي في ثقة المهندسين المعماريين في أوائل القرن العشرين، الذين رأوا أن دور العمارة هو «خلق» التغير الاجتماعي، مرورا بتأكيد غيديون على «التفسير»، وصولا إلى تركيز هاريس على «التعبير»، إذا اتفقنا على حدوث هذا التحول، فإنه لا يكاد يدهشنا أن نجد نيل ليش (Neil Leach, 1999: 122) يؤكد أن العمارة، مثل أي من الفنون البصرية الأخرى، تقوم بمجرد وظيفة توفير خلفية للسياسي.

العمارة وأزمة ما بعد الحداثة

يتصل هذا التحول في الفكر المعماري بأزمة ما بعد الحداثة، فينعكس فقدان الإيمان بالسرديات الكبرى grand narratives في فقدان الثقة في القدرة الكلية لشخصية العمارة، سواء حرفيا أو مجازيا. يرى هابرماس

(Habermas, 1997: 234) أن فقدان الثقة هذا نتيجة مباشرة «لإثقال العمارة بما فوق طاقتها وتحويلها إلى مجرد أداة للحركة الحديثة»، مضيفا أن خطأ العمارة الحديثة كان السماح لنفسها بأن تغدو «مثقلة فوق طاقتها» (ibid.: 232). وفي رأي فيلسوف العمارة، ماسيمو كاسياري (M. Cacciari, 1993: 167) أن العمارة الحديثة هي «مشروع تقني ـ علمي»، هدفها «غزو الفضاء». في هذه الاستجابة على مقالة مارتن هايدغر (M. Heidegger, 1969)، «الفن والفضاء»، يوضح كاسياري أن «غزو الفضاء» هدم النظرة إلى المكان بوصفه مجموعة من الأشياء واعتباره «علاقة انتماء مشترك بين الأشياء والمسكن» (١٦٧). ويمثل المشروع المعماري الحديث، المهتم بالتخطيط، وكذا بامتلاك الفضاء والسيادة عليه، يمثل هذا الفعل الذي يستهدف تفريغ المكان من مضمونه القديم وإعادة تصوره كفضاء، وهو ما يدعوه كاسياري «تفريغ المكان» (*) (١٦٦). فأزمة العمارة المعاصرة في رأي كاسياري تتمثل في عجزها عن مواجهة عملية تفريغ المكان وما يتبعها.

و يشخص هابرماس (Habermas, 1997) ثلاث استراتيجيات (جمالية) توظف في محاولة لمواجهة تفريغ المكان في العمارة الحديثة ـ هي: «ما بعد الحداثة»، «النزعة التاريخية ـ الجديدة»، ومفهوم «العمارة البديلة»، ويمكن أن نضع أيدينا على نماذج متأثرة بهذه الاتجاهات الثلاثة في عمارة «برلين الجديدة». أولها، «ما بعد الحداثة» ـ التي يعرِّفها هابرماس (Habermas, 1997: 235) بأنها «عمارة موضوعة في مشهد لا يصدح بالحنين إلى الماضي، وهي خطاب يبشر بناطحات السحاب المشيدة بالصلب والزجاج، والأسواق التجارية الضخمة ومكتبة الوسائط الإعلامية المبنية على ميدان بوتسدام التاريخي. هنا، على قطع من الأرض مملوكة لقوى اقتصادية عالمية مثل سوني وديملر-كرايزلر، يعاد تشكيل برلين «كمدينة عالمية». يمثل هذا الاتجاه (المفارقة الساخرة) لاحتضان مفهوم تفريغ المكان على أنه الدفاع الوحيد الممكن ضد هذا، لكنه قد يُتحدى من خطاب مختلف تماما: «إعادة البناء النقدية». هذا هو الاسم الذي أطلق على اتجاه في التخطيط الحضري تطور في برلين في ثمانينيات القرن العشرين، الذي انطلق ليضمن تصميم المباني الجديدة في المدينة وفقا للأنماط والخطط القائمة،

(*) تفريغ المكان: تصعب ترجمة مصطلح ent-ortung الذي قدمه الفيلسوف والسياسي الإيطالي ماسيمو كاسياري (مواليد ١٩٤٤) في كلمة واحدة، إذ يحمل معاني عميقة تشير إلى إزالة تفرد المكان، وتفريغه من سماته الطبيعية ومن عمارته وناسه وروحه [المترجم].

وبذلك يتفهم هوية برلين التاريخية ويصونها. هذا النوع من «التاريخية الجديدة»، التي يرى هابرماس أنها قريبة الصلة من المحافظة الجديدة السياسية، يمكن أن نلاحظها خصوصا في منطقة فريدريكشتاد، وفي عدد من المباني المتفرقة، مثل فندق أدلون Adlon الذي أعيد تجديده بعناية فائقة، والواقع على شارع «أونتر دن ليندن» غير بعيد من بوابة براندنبورغ. يمتلك الفندق مستثمرون ـ شركة فندس Fundus ـ مركزهم في مدينة كولونيا، وقد وصف في عدد حديث من «المجلة المعمارية» بأنه «تهديد غريب لنسيج مدينة برلين، [ومثال على] فطر العمارة الارتجاعية» (Davey, 1999b: 25). السبيل الأخير لمواجهة تفريغ المكان والذي أوصى به هابرماس هو «العمارة البديلة». يتصل هذا الاتجاه باتجاه «إعادة البناء النقدية» من حيث رغبته في «المحافظة على المناطق الحضرية المتطورة تاريخيا»، لكنه يمتاز عنه باهتمامه بمخاطبة «مشاكل البيئة»، وتسهيل «العمارة القائمة على المشاركة الجماعية» (Habermas, 1997, 235). والمشروع المعروف تماما أنه ينتمي إلى هذه الفئة هو إعادة بناء هاكيشي هوفي. ومثل دار الفنون ـ تاشيلز، الذي يقف على الجانب المواجه لهاكيشي هوفي في شارع أورانينبورغ Oranienburgstrasse، فإن المبنى الذي بني في أوائل القرن العشرين تهدم وشغله واضعو اليد في ١٩٩٠، ولكن على العكس من دار الفنون ـ تاشيلز، شُرع في إعادة بناء هذا المبنى وفق طراز يوغندشتيل (*) ضمن إطار العمارة المشاركة (Gesellschaft Hackesche Höfe, 1993). واليوم أصبح مبنى هاكيشي هوفي، بمطاعمه الغالية ومحلاته الراقية ودار السينما العامة وساحة المسرح، أصبح منطقة جذب سياحية بالفعل.

في محاولة لمواجهة تفريغ المكان اضطرت كل من «التاريخية الجديدة» و«العمارة البديلة» إلى احتضان نوع من «الحنين إلى الماضي» عن طريق الترميم، وهو اتجاه يمثل وفق رأي كاسياري، الوجه الآخر من عملية تفريغ المكان. إذا كنا ننتقد عمارة ما بعد الحداثة لميدان بوتسدام بسبب الطريقة التي تم بها تفريغ الفضاء من المكان، بهدم وإخفاء كل آثار تاريخ الموقع تقريبا،

(*) هاكيشي هوفي Hackesche Höfe (خان هاكيشي): مجمع يتألف من مجموعة من ثمانية أفنية داخلية تقدم خدمات متنوعة من مطاعم وأندية وسينمات وأسواق، وشقق سكنية. صمم المبنى في أوائل القرن الماضي المهندس المعماري أوغست إنديل August Endell (1871-1925) على طراز يوغندشتيل (طراز الشباب) Jugenstil، وهو طراز في الفن والعمارة يشبه طراز آر نوفو (الفن الجديد) Art Nouveau شاع في ألمانيا (1909 - 1896) [المترجم].

فإنه يتعين علينا أيضا أن نكون على بينة بمشكلات «إعادة البناء النقدي» و«العمارة البديلة» اللتين ـ في أفضل الحالات ـ تحرفان التاريخ، لأنهما قائمتان على شكل انتقائي من إدارة الماضي (Ladd, 1997; Flierl, 1998). لذا، تتشابه الاستجابات الثلاث في عدم الملاءمة. فليس أي منها بقادر على أن يمدنا بإحساس بالمكان يمكنه أن يتغلب على أزمة العمارة الحديثة. لكن نظريا على الأقل، فإن احتمال الوصول إلى نوع معين من الحل ليس بعد بالأمر المستبعد. فقرب نهاية كتاب «العمارة والعدمية» Architecture and Nihilism يكشف كاسياري وجهة نظره الفلسفية المعاكسة عن الازدواجية المعمارية لكل من تفريغ المكان أو الحنين إلى الماضي، الذي يطلق عليه «روح الإنجاز». والفكرة، كما يشرحها كاسياري (Cacciari, 1993:209-10) فكرة جمالية:

> لا تشير ضمنيا إلى مهمة إيجاد حل ولا إلى ايجاد نهايات لكل الحلول، بل هي فكرة التركيب بوصفه انتباها إلى الفروق، إذ تدرك هذه الفكرة أن المتشظي لا يمكن أن يعاش من جديد، لهذا السبب، فإنها لا تتغلب عليه أو تحتويه بل عوضا عن ذلك تستمع له في وجوده الكائن وتفتش عنه إذا غيبه الموت.

نموذج للعمارة في القرن الحادي والعشرين

الخطوة الأولى نحو تحقيق هذا الإبداع الملح تتألف من إحداث قطيعة مع الرؤى الشمولية باستخدام استراتيجيات قائمة على التمييز وعدم التوحيد والتقسيم. ففي حين كان خطاب العمارة المستخدم في برلين في تسعينيات القرن العشرين يقوم إلى حد كبير على المثال السياسي السائد من الوحدة (الألمانية) (Wise, 1998)، فإن قراءة لفلسفة كاسياري في العمارة ترى أن المجالات التي تتطلب المزيد من الاستكشاف قد تكون هي تلك المواقع التي قاومت النداء السائد الداعي إلى الوحدة، سواء تحت لواء الرأسمالية العالمية أو «إعادة البناء النقدي». وعند هذه النقطة أود أن أعود إلى الموقعين الثقافيين المشار إليهما سابقا في هذا الفصل: المتحف اليهودي لليبزكيند ودار الفنون ـ تاشيلز.

ومع أن رؤية هويسن (Huyssen, 1997) حول الطاقة الإبداعية للعمارة في «برلين الجديدة» متشائمة على العموم، إلا أنه يرى أن من الممكن لمبان متفرقة، مثل المتحف اليهودي لليبزكيند، أن تمثل مقاومة للخطابات المعمارية والسياسية السائدة التي تؤثر في تشكيل المدينة. بالطبع يمكن الدفع بأن الفكرة الجمالية الرئيسة المعبر عنها في هذا هي القطيعة، التي تحققت بالطريقة التي يعاد بها بناء الإحساس بالفضاء. ويؤكد جيمس شاكرابورتي (James-Chakraborty, 2000: 120)، أنه على الرغم من التعقيد والخصائص الخيالية لتصميم ليبزكيند، فإن ما يميز عمارته عن التصميمات الممثلة لما بعد الحداثة، كتلك التي صممها فينتوري (*) Venturi وسكوت ـ براون، هو أنه مقتنع بأن «الإحساس بالشكل [...] هو المسؤول عن المعنى في العمارة». فتتألف واجهة المتحف اليهودي من مجموعة من صفائح الزنك على شكل متعرج، وهي في حد ذاتها متقطعة بفعل الخطوط غير المنتظمة فيها التي تشكل النوافذ. ومع أنه يمثل استجابة فاعلة للحالة الحضرية القائمة. (Heynen, 1999: 203)، إلا أن المتحف يخرق صورة المدينة كرؤية شاملة، بخلق مبنى خارجه مبعد عن قيود «إعادة البناء النقدية». بعبارة أخرى، إنه قائم على جدل الانتماء وعدم الانتماء الذي يعكس الخط الرئيسي لأول معرض في المتحف «ألفيتان من تاريخ اليهود ـ الألمان». وفي عملية تشكيل داخل المبنى، استمر ليبزكيند يلعب على جمالية القطيعة، مستخدما مخططا منحرفا، وسلسلة من الفراغات والمواد مثل الخرسانة لتشكيل الإحساس بالمكان. الاستجابة الرئيسة لكل داخل وخارج من المبنى هي الشعور بفقدان الاتجاه (James-Chakraborty, 2000: 120). وتصنف هاينن (Heynen, 1999: 208) تلك التجربة بوصفها جزءا من الإحساس الجماعي بالفضاء، وناقدة واعية بتلك الخبرة وذلك الإحساس، ملاحظة أننا لسنا هنا بصدد «فكرة طوباوية مباشرة، فالفكرة الطوباوية مستبعدة مؤقتا، لأننا نرى ـ بوضوح ـ المسافة البعيدة التي تفصل واقعنا الحالي عن الظرف الطوباوي للتصالح».

(*) روبرت فينتوري Robert Venturi (مواليد 1925): مهندس معماري شهير، أثار الكثير من الجدل بسبب انتقاده للعمارة الوظيفية المعاصرة. أما زوجته دينيس سكوت براون Denise Scott Brown (مواليد ١٩٣١)، فتشتهر بتصميم المدن [المترجم].

على الرغم من أن دار الفنون ـ تاشيلز هي ثمرة القطيعة، وليست ثمرة التركيب الدقيق، فإنها استطاعت أن تحدث تمزقا واضحا في النسيج الحضري لبرلين. ففي المنطقة من حوله، أعيد بناء المباني المتهدمة والمتضررة، وشغلت المواقع الخالية التي كانت سمة لهذا الجزء من برلين الشرقية، والتي لم يكن قد أعيد بناؤها بعد الضرر الناجم عن القصف خلال الحرب العالمية الثانية. على النقيض من ذلك، قاومت دار الفنون ـ تاشيلز حتى الآن إعادة البناء ليبقى المبنى مزيجا من خرابة مرسومة بالغرافيتي grafittied و«أرض يباب» حضرية، استضافت كثيرا من الأحداث، وكانت مأوى لعدد كبير من فناني «الفن البديل» طوال العقد الأخير. من أشهر الأعمال المرتبطة بالمبنى الرسوم الجدارية العملاقة على «جملون» الخرابة، التي تطرح السؤال: «أين هو الكابتن نيمو Where is Captain Nemo?»، وتعليق فلسفي على الوحدة الألمانية على شكل فن تركيبي في «حديقة التماثيل» تتضمن سيارة من نوع «تاربي» (شعار ألمانيا الشرقية السابقة) تندفن في التراب من ناحية فقط لتظهر من الناحية الأخرى كسيارة فولكسفاغن (Rost et al., 1992). يحتل مبنى تاشيلز أكبر مساحة من الأرض غير المبنية المتبقية في قلب برلين، ويقف تحديا مرئيا وملموسا يصور الوحدة الخالية من العيوب التي نجدها في بقية نواحي «وسط المدينة الجديد» في برلين. إنه يمثل قطيعة واضحة مع المباني المملة لفريدريك شتراسه المشيدة وفق المنظور النقدي، التي تصل الموقع بالجنوب الغربي، وبالمتاهة الرائعة في منطقة ضاحية شباندو في الشمال الشرقي، وهكذا فإن الزائر القادم إلى دار الفنون ـ تاشيلز لأول مرة سواء من ضاحية شباندو أو فريدريك شتراسه قد يشعر بعدم الراحة وفقدان الاتجاه. وإذا استعدنا تحليل هايين لتأثير المتحف اليهودي، قلنا إن هذا المبنى لا يسعى إلى تقديم صورة طوباوية، لكنه يعري الفجوة بين الواقع والطوباوية.

خاتمة

في بداية هذا الفصل، بدا كما لو أن المتحف اليهودي لليبزكيند ودار الفنون ـ تاشيلز، على الرغم من أنهما ينطلقان من منطق تصميم متشابه (عمارة العرض)، إلا أنهما مبنيان يتطلبان أنواعا مختلفة ومتميزة من التحليل

ـ التناول المعماري الرسمي للمتحف اليهودي، والرؤية الوظيفية السوسيولوجية لدار الفنون ـ تاشيلز. ولكي نكون منصفين لهذين المبنيين بالنظر إلى وظيفتهما المزدوجة كأفكار جمالية وكمواقع تعرض فيها الأفكار الجمالية وتبتكر وتخزن، حاول هذا الفصل أن يؤكد أنه يجب التغلب على مثل هذه التعارضات الثنائية، لكن من دون أن نحيد عن رؤية الفروق الكبيرة بين الفرضين المعماريين. ووجدنا أن نقاط التشابه بين المتحف اليهودي ودار الفن ـ تاشيلز إنما هي موجودة في الأفكار المجردة، مثل جدل الثابت والمتحول، وجمالية القطيعة التي تعمل من خلال ما تثيره من إحساس بفقدان الاتجاه وعدم الراحة. وقد تكشفت هذه الأفكار من خلال تعريض المبنيين لتحليل حاول أن يراعي الأبعاد السوسيولوجية والمعمارية والجمالية، وهو تحليل يسعى إلى تحقيق تكامل بين هذه الخطابات الثلاثة جميعها، مدركا ومستفيدا في الوقت نفسه من التفاعل المثمر بينها جميعها. بعبارة أخرى، كي نتمكن من البدء في فهم ما يعنيه كاسياري بعمارة متأثرة بـ «روح الإنجاز»، فليس كافيا أن نشرع في كتابة «سوسيولوجيا العمارة». فعلماء الاجتماع الذين يرغبون في فهم الطاقة الكامنة الحاسمة في العمارة في القرن الحادي والعشرين عليهم ـ بدلا من ذلك ـ أن يضعوا نصب أعينهم مهمة مزج علم الاجتماع بالعمارة.



هذا الكتاب

ما الذي يضيفه علم الاجتماع إلى فهمنا للفن في المجتمع المعاصر؟ يعرض كتاب «سوسيولوجيا الفن» رؤى جديدة في كيفية تشكل الوضعيات الاجتماعية للعمليات الفنية، ممحصا تأثير السياقات الاجتماعية والثقافية في كيفية تلقي الجمهور للنتاج الفني. وتنتج الدراسة السوسيولوجية للفن سلسلة من التحديات للأفكار البديهية والحكمة التقليدية والأفكار المسلم بها بشكل عام في عالم الفن وفي الحياة اليومية.

وفي استعراضه للمناهج الجديدة في التحليل السوسيولوجي في الثقافة والفن، يتناول الكتاب التطور التاريخي لسوسيولوجيا الفن. كما يعالج الكتاب أيضا السؤال المهم حول أي اتجاه يجب أن تسلكه سوسيولوجيا الفن في القرن الواحد والعشرين. فينقسم الكتاب إلى جزأين، يتناول الأول الأفكار النظرية التي تشكل سوسيولوجيا الفن، أما الجزء الثاني فيبين كيفية استخدام المواقف النظرية المتباينة لسوسيولوجيا الفن في تحليل سياقات فنية معينة باستعراض دراسات حالة واقعية لصور معينة من الممارسات الفنية.

ISBN 978-99906 - 0 - 217 -3

رقم الإيداع (٢٠٠٧/٣٢٢)